S.K. Waterhouse

194

POMPONIUS GAURICUS

DE SCULPTURA.

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/desculptura00gaur

DE SCULPTURA

VON

POMPONIUS GAURICUS

MIT EINLEITUNG UND ÜBERSETZUNG

NEU HERAUSGEGEBEN

VON

HEINRICH BROCKHAUS,

DR. PHIL. UND PRIVATDOCENT AN DER UNIVERSITÄT LEIPZIG.

LEIPZIG:

F. A. BROCKHAUS.

1886.

VORWORT.

Die Schrift des Pomponius Gauricus „De sculptura", welche hier in neuer Ausgabe vorliegt, hat in der kunstgeschichtlichen Literatur schon vielfach Beachtung gefunden. Sie war bereits den Schriftstellern des sechzehnten Jahrhunderts, in dessen ersten Jahren sie entstand, bekannt und wurde auch in unserm Jahrhundert oftmals zu Untersuchungen herangezogen. Es galt also nicht, ein vergessenes Buch in Erinnerung zu bringen. Wohl aber erschien es nothwendig, ein Buch, dessen Benutzung bisher mühevoll war und deshalb nur einen Theil der Resultate, die sie liefern konnte, wirklich zu Tage gefördert hat, allseitig zu durchforschen und es in bequemer Ausgabe zu weitern Forschungen darzubieten. Trotz mehrmaliger Veröffentlichung ist der ausgiebigen Benutzung der Schrift schon das Fehlen der Seitenzahlen in der ersten und die Seltenheit sämmtlicher Ausgaben immer hinderlich gewesen.

Mit einem blossen Neudruck des längst bekannten lateinischen Textes wäre jedoch der Kunstforschung in unserm Falle nur wenig gedient worden. Das Schwer-

gewicht musste vielmehr auf Ergründung und Erklärung der vom gelehrten Verfasser vorgetragenen Ansichten gelegt werden, deren anscheinend richtige Deutung sich oft erst nach längerm Schwanken ergab. Die selbständige Form einer zusammenhängenden Einleitung, welche dem erklärenden Theile in der Absicht gegeben wurde, ihn bei der philosophischen Facultät der Universität Leipzig als Habilitationsschrift einzureichen, wird hoffentlich auch jetzt, nach der Vereinigung desselben mit dem Haupttheile, welcher aus Text und gegenüberstehender Uebersetzung besteht, dem Ganzen nur zugute kommen. Und die Ausblicke auf die Leistungen von Vorgängern und Zeitgenossen des Gauricus, die namentlich in der Untersuchung über Perspective einen grössern Raum einnehmen, als geradezu nothwendig war, mögen dazu dienen, die Bestrebungen damaliger Zeit auf diesem für die gesammte Kunst wichtigen Gebiete, in welche auch Gauricus eingreifen wollte, klarzulegen.

Eine Hauptschwierigkeit, welche ich vielleicht nicht so vollständig überwunden habe, wie ich es wünschte, ergab sich daraus, dass die geometrischen Hülfsfiguren, welche der Verfasser, namentlich bei Behandlung der perspectivischen Probleme, im Texte beschrieben und im Manuscripte vermuthlich auch ausgeführt hat, in sämmtlichen bisherigen Ausgaben fehlen. Da ein richtiges Verständniss der betreffenden Stellen ohne Figuren jedoch nicht möglich ist, so musste ich versuchen, dem Mangel abzuhelfen. Ich habe dies nach Kräften gethan und glaube auch, theils, wie in Figur 3, das Richtige getroffen zu haben, grossentheils ihm wenigstens nahe gekommen zu sein, muss aber doch gestehen, dass ich an der Richtigkeit der Figur 4 fortwährend zweifle. Ich würde mich freuen, wenn es in Zukunft glücken sollte, das Manuscript doch noch aufzu-

finden und dann meine Reconstructionen durch die wirklichen, von des Verfassers Hand herrührenden Figuren zu ersetzen.

In Ermangelung des Manuscripts, das vielleicht gleich nach dem Drucke des Buches vernichtet wurde, musste der neuen Ausgabe die Original-Ausgabe (1504 in Florenz erschienen) zu Grunde gelegt werden. Ich habe den Text derselben auch an den Stellen genau beibehalten, an denen andere Herausgeber Abänderungen vorgenommen haben. Denn es liegt, meine ich, kein Grund vor, auf Seite 120, Zeile 19, das „certorum" in „cerdonum", zu Anfang von Seite 242 das „et architectus ligno modulus" in „et architectus ligneo modulo" umzuändern, wie ersteres in der Ausgabe von 1542, letzteres in der von 1701 geschehen ist.

Nur in folgenden Punkten bin ich vom Original abgewichen: in der Gliederung des sonst ziemlich ununterbrochenen Textes in Absätze; in der Auflösung der Abkürzungen und Weglassung der Accente (sodass also „assidentis species est" für „assidētis spēs ē" und „a puero" für „à puero" gedruckt wurde); schliesslich in der Beseitigung der Druckfehler, unter welche ich auch die Accent- und ähnlichen Fehler der eingestreuten griechischen Worte, sowie das gelegentliche Fehlen der Interpunktion, das sich am Ende der Zeile durch Abspringen beim Drucke, innerhalb der Zeile durch zu enge Stellung der Worte erklärt, gerechnet habe. Im übrigen habe ich vom Herausgeber der Original-Ausgabe das Princip übernommen, die Vorlage buchstabengetreu wiederzugeben, also mit Beibehaltung der vielen grossen Buchstaben und der zahlreichen Kommas an Stelle von Punkten, um nicht bei einer gänzlichen Modernisirung des Textes unwillkürlich den Zusammenhang der Sätze zu verändern.

Ueber den Verfasser selbst und die Stellung, welche

seine Schrift in der Literatur einnimmt, sowie über die verschiedenen Ausgaben derselben habe ich mich zu Anfang der Einleitung ausgesprochen, auf welche ich daher hier verweisen kann.

Die neue Ausgabe dieser Schrift schliesst sich den im Laufe der letzten Jahre erschienenen kunstgeschichtlichen Quellenschriften an, welche das Material, über das die Kunstgeschichte verfügt, wesentlich bereichert und geläutert haben. Möge sie wie diese ihren Zweck erfüllen: den Forschern eine ältere, bewährte Schrift zu leichterm Gebrauche zu bieten, welche über die Kunst der Renaissance und eine Reihe von Künstlern mannichfaltigen Aufschluss gibt.

Leipzig, im December 1885.

HEINRICH BROCKHAUS.

INHALT.

Seite

Vorwort V

Einleitung. 1
Leben des Pomponius Gauricus 2
Die Schrift „De sculptura“ 7
I. Bildhauerkunst und Bildhauer 13
II. Symmetrie 21
III. Physiognomik 30
IV. Perspective 32
V. Nachahmung 58
VI. Der Bronzeguss 59
VII. Die übrigen Arten der Bildhauerkunst 69
VIII. Berühmte Bildhauer. 71

De sculptura. Text und Übersetzung. 91
Vorwort des Herausgebers von 1504 94
Anfang von „De sculptura“ 96
(I. Bildhauerkunst und Bildhauer) 98
(II. Symmetrie) 130
(III. Physiognomik) 152
(IV. Perspective). 192
(V. Nachahmung) 218
(VI. Der Bronzeguss) 222
(VII. Die übrigen Arten der Bildhauerkunst) 240
(VIII. Berühmte Bildhauer) 244

Personen-Verzeichniss. 260

EINLEITUNG.

Wer ältere Kunstwerke geschichtlich beurtheilen und würdigen will, muss vor allem versuchen, sich in die Gedankenwelt, der sie entstammen, zurückzuversetzen. Nur das Eingehen auf die Kunstanschauungen, in welchen der schaffende Künstler gelebt, lässt uns hoffen, seinen Leistungen gerecht zu werden, ihn mit zuverlässigem, nicht mit wechselndem modernen Maassstabe zu messen. Aus diesem Grunde besonders bedarf die Kunstforschung einer umfassenden Literaturkenntniss. Den kunsttheoretischen Schriften, welche dabei vor allen anderen in Betracht kommen, wird zwar schon durch die in ihnen enthaltenen Nachrichten über Künstler und Kunsttechnik, mit denen sie den urkundlichen Aufzeichnungen zur Seite treten, eine hervorragende Stelle unter den Quellen der Kunstgeschichte gesichert. Ausserdem aber erhalten sie eine weitere ihnen eigenthümliche Bedeutung dadurch, dass sie uns die Bestrebungen der Künstler sowie die Anforderungen, welche die Gebildeten unter ihren Zeitgenossen an sie stellten, deutlicher offenbaren, als die vieldeutigen Kunstwerke es vermögen.

Wie unermüdlich das 15. Jahrhundert an der Lösung neu gestellter Probleme auf allen nur irgend in Betracht kommenden Gebieten arbeitete, und zu welchen Ergebnissen es dabei gelangte, bezeugen namentlich die Schriften Leon Battista Alberti's und Leonardo's. Eine ganz andere Zeit, in welcher man es liebte, sich in gefälliger Unterhaltung über Sculptur und Malerei zu ergehen, spricht aus den italienischen Dialogen, welche den mittleren Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts angehören. Wiederum andere Anschauungen vertreten bald darauf Vasari und Lomazzo: sie sehen keine ungelösten Probleme mehr vor sich, erkennen vielmehr, dass die Kunst zu dem höchsten Grade der Vollendung, den sie überhaupt erreichen kann, bereits gediehen ist.

Die drei genannten Schriftstellergruppen — mit welchen die Reichhaltigkeit der Kunstliteratur der Renaissance jedoch keineswegs

erschöpft ist — betrachten die Kunst ihrer Zeit selbstverständlich von ganz verschiedenen Standpunkten, je nach Verschiedenheit der erworbenen Bildung und der Zeitcultur. Pomponius Gauricus, der Verfasser der Schrift „De sculptura", war weder wirklicher Künstler wie die der ersten und dritten Gruppe, noch Belletrist wie diejenigen der zweiten, sondern ausschliesslich Gelehrter. In der Auffassung seines Themas nähert er sich daher höchstens dem grossen Gelehrten Alberti, während er den übrigen Kunstschriftstellern, welche wir anführten, fern steht. Suchen wir uns zunächst seinen Lebensgang zu vergegenwärtigen.

Leben des Pomponius Gauricus.

Gauricus war Neapolitaner. Er stammte aus Giffoni im Gebiete von Salerno, wo er in den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts, wahrscheinlich 1482, geboren wurde.[1] Sein Geburtsort liegt beträchtlich östlich, der Monte Gauro, an den der Name seiner Familie anklingt, etwas westlich von Neapel, bei Pozzuoli. Von seinem Vater, der gegen 1498 in der Nähe von Barletta den Tod fand, überkam er die Vorliebe für humanistische Studien, denen er sich eifrig widmete. Obwol von Geburt Süditaliener, verdankte er seine Bildung doch offenbar Oberitalien, speciell Padua. Denn hierher weisen uns sowol seine Jugendgedichte als auch die Schrift über die Sculptur. Erstere, von dem noch nicht ganz Neunzehnjährigen, also gegen 1501, verfasst, fanden sich später bei einem paduaner Patricier, der sich um die Familie Gauricus sehr verdient gemacht haben soll, in Verwahrung. Und die Schrift „De sculptura" ist in das Gewand eines Dialogs gekleidet, der in Padua stattfindet und uns erkennen lässt, in wie regem Verkehre Gauricus mit den

---

[1] Diese Zeitbestimmung ist den Worten der vom 5. Kal. Sept. 1526 datirten Widmung der Ausgabe seiner Gedichte zu entnehmen: man habe gewünscht, den 29 Elegien beizugeben einige Epigramme, 3 Sylven und 4 Eklogen, „jam diu in tenebris reconditas, ab D. autem Gaspare Dundo de Horologiis patricio Patavino de Gauricis semper benemerito *lustris jam quinque peractis* delitiose admodum servatas ... Suscipe igitur Munificentissime Princeps Munusculum hoc nostrum Pomponii inquam Gaurici Praeceptoris tui Versiculos Patavii *ante 19. aetatis suae annum* editos." Ueber seinen Geburtsort s. Seite 5, Anm. 2.

angesehenen Künstler- und Gelehrtenkreisen Paduas gestanden hat.[1] Die bedeutendsten Bildhauer jener Zeit im venetianischen Lande, Tullio Lombardo und Andrea Riccio, denen er auch den Severo da Ravenna mindestens gleichstellte, nannte er seine Freunde. Während er wissenschaftlichen Studien oblag, verwendete er doch, wie er sagt, von Jugend an alle Mussestunden darauf, sich in der Bildhauerkunst zu üben. Er richtete in seiner Wohnung ein eigenes Atelier ein, dem er den griechischen Namen „Agalmatourgion“ gab, und fertigte von Calpurnius, dem Kenner griechischer Poesie, selbst eine Porträtbüste, deren Schicksal sich der Nachforschung leider entzieht.[2] Der Philosoph Nicolaus Leonicus Tomaeus, ein Mann von grossem Rufe in seiner Wissenschaft, uns freilich mehr als Besitzer einer Antikensammlung und werthvoller Gemälde bekannt, scheint neben dem Philologen Raphael Regius auf den Jüngling stark eingewirkt zu haben. Beide werden zu Anfang der Schrift „De sculptura“ redend eingeführt. Als Abfassungszeit dieser Schrift, in welcher wir das Hauptwerk des Gauricus vor uns haben, ergibt sich spätestens das Jahr 1503, da der Verfasser in dem Schlusssatze sagt, er breche nun auf, um zu Calpurnius zu gehen, dieser aber in dem genannten Jahre starb; sie viel früher anzusetzen, verbietet die Erwähnung von Leonardo's „Abendmahl“ und noch mehr die Jugend des Verfassers. Gauricus widmete seine Schrift dem Herzoge Ercole I. von Ferrara, der als der einzige Fürst, welcher noch in alter Weise Empfänglichkeit für tüchtige Leistungen jeder Art an den Tag legte[3], gern zu solchen Huldigungen ausersehen wurde. Sie erschien am 25. December 1504 zu Florenz im Verlage des Filippo Giunta[4], mit einem Vorworte des Herausgebers, Antonius Placidus, versehen, welches diese erste Ausgabe dem Lorenzo Strozzi widmet

[1] S. namentlich S. 12, 73, 82.

[2] Das Grabmal des nach Tiraboschi („Storia della letteratura italiana“, 1795 fg., Bd. VI, S. 985 fg.) 1503 verstorbenen Giovanni Calfurnio in der Kirche S. Giovanni di Verdara zu Padua, an welchem sich eine steinerne Büste desselben befindet, ist von dem Bildhauer Antonio Minello de' Bardi (nach Pietrucci, „Biografia degli Artisti Padovani“ erst 1512) errichtet.

[3] Dieses Urtheil spricht Matthaeus Bossus im 211. Briefe seiner zweiten Briefsammlung aus („Familiares et secundae Matthaei Bossi epistolae“, Mantuae 1498).

[4] Bandinius, „De Florentina Juntarum typographia“, Lucae 1791, Bd. I, S. 124; Bd. II, S. 15.

und das ihr in Florenz entgegengebrachte Interesse bezeugt. Nur drei Wochen darauf, im Januar 1505, starb der Herzog. Aus den nächsten Jahren fehlen uns Nachrichten über Gauricus. Wir wissen weder, wann er Padua verliess, noch wann und unter welchen Erlebnissen er in seine alte Heimat zurückkehrte. In Padua wird er zunächst noch einige Jahre geblieben sein, da sonst schwerlich der erst 1492 geborene Andrea Alciati dort sein Schüler hätte werden können. Wie wir von seinem Bruder Lucas erfahren [1], arbeitete er eine Zeit lang auch in der Vaticanischen Bibliothek in Rom und führte den späteren Bischof Frater Honoratus Monachus Sancti Pauli (geboren 1502) in die Elemente des Griechischen ein. In späterer Zeit lebte er in Neapel als Lehrer an der Universität [2] und Präceptor des jungen Ferdinand von Salerno (geboren 1507), der gemeinsam mit seiner Gemahlin zwölf Jahre hindurch von Gauricus Unterricht im Griechischen und Lateinischen erhielt und unter seinen Augen zu einem gebildeten, klugen und den Gelehrten wohlgesinnten Fürsten heranwuchs.[3] Seine daselbst 1526 gedruckten Elegien zeigen ihn uns als einen weichlichen, über Gebühr selbstbewussten Dichter, der sich in grübelndes Nachsinnen über den Urgrund aller Dinge vertieft, um die Untreue der Geliebten zu vergessen, und, um sie als Beute zu gewinnen, in den Italien durchtobenden Krieg ausziehen möchte. Der Posilipp ist die Stätte seiner tiefsten Trauer. Er bittet die Musen, seinen Kummer hier in das Meer zu versenken, und ermahnt seinen Bruder, ihm ein riesiges Grabmal zu errichten, das die Pyramiden von Memphis noch überragen, an mehreren Stellen sein Bildniss aufweisen und die nahenden Schiffer durch eine weithin sichtbare Inschrift vor dem verhängnissvollen Ufer Neapels warnen solle, wo die grausame Geliebte dem Dichter Gauricus einen unverdienten Tod gab. Dem Dichter, der sich zu so hochfliegenden Phantasien verstieg, war es nicht beschieden, einen auch nur schmucklosen Grabstein zu erhalten.

---

[1] Lucae Gaurici Geophonensis Episcopi Civitatensis „Tractatus Astrologicus", Venetiis 1552, fol. 2, 2vo, 47, 73, 118.

[2] Tafuri, „Istoria degli scrittori nati nel regno di Napoli", tomo III, parte I, pag. 231.

[3] Lucae Gaurici „Tractatus Astrologicus", fol. 47; F. Leandro Alberti Bolognese, „Descrittione di tutta Italia", Bologna 1550, fol. 174.

Über sein Ende gibt uns eine Biographie Aufschluss, welche Paulus Jovius der Beschreibung seines Museums berühmter Männer eingereiht hat, und welche hier in Übersetzung unverkürzt folgen möge, weil sie in jedem Satze Interessantes über Leben und Thätigkeit unseres Autors bietet:[1]

„Aus Giffoni, einem ansehnlichen Städtchen in der Provinz Salerno[2], stammen die mit trefflichem Geiste begabten Brüder Gau-

[1] Paulus Jovius, „Elogia doctorum virorum", LXXV. — Giraldi sagt über ihn nur: „Pomponius Gauricus Neapolitanus cum varia eruditione libellos edidit, tum carmine multa perscripsit. Eclogas scilicet elegias et epigrammata, quae etsi lasciviuscula ac molliuscula videntur, non sine genio tamen aliquo et Venere censentur" (Lilii Gregorii Gyraldi Ferrariensis „Dialoghi duo de Poetis nostrorum temporum", Florentiae 1551, S. 52).

[2] Die Anfangsworte lauten: „Argivae Junonis Fanum, quod est Picentinorum nobile oppidum." Sie bedürfen der Erläuterung, da kein Ort diesen Namen führt. Die neapolitaner Literarhistoriker Toppi („Biblioteca Napolitana", 1678, S. 254) und Tafuri („Istoria degli scrittori nati nel regno di Napoli", tomo III, parte I, pag. 231) glauben darin die von ihnen als irrthümlich bezeichnete Ansicht ausgesprochen zu finden, dass die Gebrüder Gauricus in Fano geboren seien. Doch sind sie ihrerseits im Irrthume. Denn Fano kann von Jovius gar nicht gemeint sein, weil es nicht im Gebiete der Picentini, sondern in dem der Piceni liegt und Fanum Fortunae hiess. Die Picentini, von denen er spricht, waren die alten Bewohner des neapolitaner Principats, der jetzigen Provinz Salerno, und der Tempel der Argivischen Juno stand im Alterthume nicht weit von Pästum: nach Plinius diesseit des Sele-Flusses im Gebiete der Picentiner, nach Strabo jenseit desselben (s. Raphael Volaterrani „Commentariorum Urbanorum" liber VI, fol. 85vo der Ausgabe von 1506, und F. Leandro Alberti, „Descrittione di tutta Italia", fol. 175vo). Hier also ist nach Jovius der Geburtsort der beiden Gauricus zu suchen. Und zwar wird allgemein Giffoni dafür angesehen auf Grund der nachstehend abgedruckten Grabschrift des Lucas Gauricus. Freilich lässt sich nicht bestimmt nachweisen, dass Giffoni, dessen Name aus Geofanum, also Jovis Fanum, entstanden ist, sich je gerühmt hat, das alte Argivae Junonis Fanum zu sein. Da aber die Gegend die richtige ist, der Name Ähnlichkeit besitzt, und man in jener Zeit bei Ableitungen von Städtenamen nicht sehr scrupulös verfuhr, so ist nicht daran zu zweifeln, dass Jovius mit jener Bezeichnung Giffoni wirklich gemeint hat. Die erwähnte Grabschrift, in S. Maria Maggiore in Rom befindlich, lautet: „Lucae Gaurico Geophonensi Episcopo Civitatensi obijt die VI. Martij MDLVIIII vixit annos LXXXII Mens. XI Dies XXII D. D. Sebastianus Bene in casa Geophonen. et Octavianus Canis Bonon. heredes ex testamento B. M. P." Giffoni heissen zwei Orte, welche 1 Kilometer weit voneinander entfernt sind und etwa 15 Kilometer östlich von Salerno, 28 Kilometer nördlich von der Sele-Mündung am Fusse des Monte Accelico

ricus: Lucas, den wir als erfahrenen, die Zukunft oft mit Glück vorhersagenden Astrologen am Hofe Papst Paul's III. bewundern, und Pomponius, ein nicht unberühmter Dichter, der bei feurigem Geiste auch auf mannichfachen Wissensgebieten von bewundernswerther Fruchtbarkeit war, der aber, von unstetem Triebe fortgerissen, im Überblicken und Verfolgen alles Neuen auf sämmtlichen Gebieten Genauigkeit und Fleiss sowie den Vorzug steter Gelehrsamkeit vermissen liess. Er hat im Wetteifer mit Petrus Crinitus, dem Verfasser eines Buchs über die lateinischen Dichter, Lebensbeschreibungen der griechischen Dichter in lateinischer Sprache geschrieben; ferner eine Schrift zwiefachen Inhalts über Physiognomik und Architektur.[1] Von ihm ist auch ein Band über die Beschäftigung mit Metallen vorhanden, an dem die unsinnige Schar Neugieriger grossen Gefallen findet, — es gibt ja Leute, die da meinen, man könne Gold und Silber durch nichtige künstliche Abkochungen aus gemeinem Stoffe schaffen und hervorbringen. Auch einige Epigramme und Elegien, unzweideutige Anzeichen verliebten Treibens, sind in die Öffentlichkeit gekommen. Er hat nämlich, wie man weiss, eine hochstehende Frau geliebt und seinem Gram in taktlosen Versen so unvorsichtig und heftig Luft gemacht, dass er nach einem auf der sorrentiner Strasse nach Castellamare unternommenen Ausfluge, auf dem ihn Leute noch unterwegs getroffen und gegrüsst haben, überhaupt nicht wieder zum Vorschein gekommen ist. Vergebens hat sein Bruder Lucas seit sechzehn Jahren auf seine Rückkehr gehofft. Er wird daher gewiss dem erregten Argwohn zum Opfer gefallen und, damit keine Spur von dem Morde zurückbliebe, sammt Diener und Geschirr in das nahe Meer geworfen worden sein."

Spätestens 1530 muss Pomponius Gauricus ums Leben gekommen sein, denn diese Biographie ist sicher vor 1547 verfasst. Er hat also höchstens ein Alter von 48 Jahren erreicht und war gegen

---

liegen. Sie führen die Beinamen Sei Casali und Vallepiana (s. das Werk „L'Italia sotto l'aspetto fisico, storico, letterario etc.", parte prima: Amato Amati, „Dizionario corografico", Milano, Casa editrice Dott. Vallardi, wo die Einwohnerzahl von Giffoni Sei Casali im Jahre 1861 auf fast 4000, die von Giffoni Vallepiana auf über 6000 Einwohner angegeben wird, und den als parte terza dazugehörigen „Atlante", nach welchem vorstehend die Entfernungen bestimmt sind). Welches von beiden Giffoni der Geburtsort der Brüder Gauricus ist, bleibt unentschieden.

[1] Es muss heissen: Physiognomik und Sculptur.

20 oder 21 Jahre alt, als er sein Werk „De sculptura“ schrieb. Die Daten seines Lebens, Geburts- und Todesjahr, Dauer des Aufenthaltes in Süd-, Nord- und Mittelitalien, sind uns nirgends ausdrücklich überliefert, sodass wir sie nur mit Hülfe von Combinationen annähernd bestimmen konnten. Was wir wissen, verdanken wir gelegentlichen Bemerkungen in den Werken der beiden Brüder Gauricus und der Biographie des Paulus Jovius.

Aber Jovius bietet uns noch mehr als diese willkommenen Aufklärungen. Seine Gelehrten-Biographien, in denen er wahre Muster knappgefasster Lebensbilder schuf, hatte er dazu ausersehen, eine Einführung in sein Museum, eine reichhaltige Galerie berühmter Männer zu bilden. An diesem Gedanken festhaltend, stellte er möglichst jeder Biographie ein Porträt des Betreffenden voran. Auch das Bildniss des Gauricus, in Vorderansicht aufgenommen, ist uns auf diese Weise erhalten. Er erscheint hier als Mann in den dreissiger Jahren, dessen Gesicht durch den starken Vollbart und ein schief sitzendes breites Barett halb verdeckt wird; den Kopf neigt er ein wenig zur Seite und weist mit der Rechten auf ein beschriebenes Buch, das auf seinem linken Arme aufliegt.

Die Schrift „De sculptura“.

Gauricus hat mehrere Schriften verfasst: über griechische und lateinische Literatur, über die Sculptur und über die Eigenschaften der Metalle.[1] Obwol einige uns nur aus der Erwähnung des Jovius bekannt sind, so lassen sie doch auf seine weitverzweigten

[1] Wir geben hier ein Verzeichniss seiner Schriften.

Gedruckt sind:

Pomponii Gaurici Neapolitani de sculptura, Florentiae, VIII. Cal. Januar. MDIIII,

Pomponii Gaurici Neapolitani Elegiae XXIX, Eclogae IIII, Sylvae III, Epygrammata, mit Widmung: Venetiis, 5. Cal. Septemb. 1526.

Tafuri, „Istoria degli scrittori nati nel regno di Napoli“, tomo III, parte I, pag. 231 fg., fügt noch hinzu:

Hamnonius (= Ammonius) in quinque voces Porphyrii per Pomponium Guaricum Neapolitanum, Venetiis per Jo. Baptistam Sessam, 1503,

Studien schliessen, und schon eine eingehende Betrachtung der Schrift „De sculptura" bestätigt das Urtheil, das Jovius über ihn gefällt hat: er war lebhaften Geistes und sehr vielseitig, aber zu unstet, um

---

De arte poetica, Romae apud Valerium Doncum 1541 (von Graesse im „Trésor de livres rares et précieux", 1862, citirt als: „Commentarius in Artem Poeticam Horatii et Legis Poeticae Epilogus", Romae apud Doricos, 1541).

Ferner wurden 1509 in Strassburg mit anderen Gedichten zusammen einige dem Cornelius Gallus zugeschriebene Elegien gedruckt mit folgender Nachschrift des Jo. Bapt. Rhamnusius: „Lector quot has Cor. Galli poete, relliquias legeris, Pomponio Gaurico, adolescenti optimo, gratias habeto" und mit einem Epigramme gleichen Inhalts.

Ungedruckt sind die von Paulus Jovius genannten Schriften:

Graecorum Poetarum Vitae,

De Metallicis.

Die Angabe literarischer Handbücher, die Schrift „De sculptura" sei früher als in Florenz schon einmal in Pesaro, „Pisauri penes Hieronymum Soncinum, 1504", erschienen, wird auf einem Irrthume beruhen. Sie geht auf Nicolo Toppi, „Biblioteca Napolitana (1678)", zurück, welcher S. 254 zwei Ausgaben anführt, von denen die eine in Pesaro 1504 bei Soncinus, die andere in Florenz 1508 gedruckt sei. Lionardo Nicodemo berichtigt diese Mittheilung seines Vorgängers in den „Addizioni copiose alla Biblioteca Napolitana di Toppi" dahin, dass die florentiner Ausgabe das Datum 1504 aufweise, vermeidet jedoch, sich über die angebliche Pesaro-Ausgabe auszusprechen.

Von Neudrucken der Schrift „De sculptura" sind bekannt:

Antverpiae 1528,

Norimbergae 1542,

Ursellis 1603 in: Joannis ab Indagine „Introductiones apotelesmaticae in Physiognomiam, Complexiones hominum, Astrologiam naturalem, Naturas Planetarum",

Antverpiae 1609, zusammen mit Schriften des Demontosius und Gorlaeus,

Argentorati 1622,

Amstelodami 1649, excerptweise aufgenommen in die Vitruv-Ausgabe des Joannes de Laet,

Lugduni Batavorum 1701 in: Gronovius' „Thesaurus Graecarum antiquitatum", Bd. IX.

Eine Zeit lang hoffte ich, das Manuscript der Schrift aufzufinden, da Napoleone Pietrucci in seiner „Biografia degli Artisti Padovani", Padova 1858, S. 47, sich bei Anführung der Worte des Gauricus über Andrea Riccio auf „De claris sculptoribus MS" bezieht. Doch wurde mir durch die besondere Liebenswürdigkeit des königl. Bibliothekars in Padua, Herrn Professor Marco Girardi, die Auskunft zutheil, dass jetzt so wenig wie zur Zeit des Jac. Phil. Tomasini

dem Vielen, für das er Interesse empfand, ganz auf den Grund zu gehen. Für seine Zeit hätte er also zweifellos durch Beschränkung auf ein engeres Gebiet noch Besseres leisten können. Für uns aber besitzt eine umfassende Arbeit wie die seinige ungleich grösseren Werth als eine wissenschaftlich vielleicht höher stehende Specialarbeit, weil sie uns den Überblick über ein ausgedehnteres Feld verschafft.

Wie sehr es dem Gauricus um möglichst weite Ausbreitung seiner Kenntnisse zu thun war, werden wir sehen, wenn wir zunächst den Gedankengang, den er in „De sculptura" einhält, ins Auge fassen und uns dadurch klar machen, auf welche Gebiete wir ihm bei einer Würdigung seiner Ausführungen zu folgen haben werden.

Schon die ersten Sätze zeigen uns den Verfasser als echten Humanisten. In dem Namen des Fürsten von Ferrara, dem er die Schrift widmet, Hercules, findet er eine bedeutsame Sprachverwandtschaft mit dem Worte heros, und er nimmt sofort die Gelegenheit wahr, den Träger dieses Namens in einen schmeichelhaften Vergleich mit dem Hercules des Alterthums zu bringen. Nichts, sagt er sodann, könnte geeigneter sein, dem Fürsten seine höchste Verehrung zu bethätigen, als die Übersendung dieser Schrift über die Sculptur, denn niemand vor ihm habe über diese edle und der Unsterblichkeit angemessene Kunst zu schreiben vermocht.

Nach dem Beispiele Cicero's wählt er für seine Abhandlung die Form eines Dialogs, der bald in einen Vortrag übergeht. Während er den Sommer in Padua verbringt, ist Regius bei ihm zu Besuch. Sie beginnen eine Unterhaltung über die Sculptur und setzen sie auch fort, als Leonicus zu ihnen ins Atelier tritt. In dem einleitenden Abschnitte beweist Gauricus nun zunächst den

---

(„Bibliothecae Patavinae manuscriptae publicae et privatae", Utini 1639) ein Manuscript des Gauricus in einer der paduaner Bibliotheken vorhanden sei, und dass Pietrucci den Gauricus gewiss nur aus den Citaten des Temanza, Jacopo Morelli und Gonzati kenne, welche es unterlassen, den Druck der Schrift ausdrücklich zu erwähnen, und bei denen sich der misverständliche Ausdruck findet: „scritto sul cominciare del secolo sedicesimo".

Von den Gedichten sind einzelne bereits in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts gedruckt worden, zwei Eklogen als Anhang zur florentiner Ausgabe von „De sculptura", 1504. In dem einzigen mir zugänglich gewordenen Exemplare der Gesammtausgabe der Gedichte, Venedig 1526, fehlen leider die dazugehörigen 1523 in Neapel gedruckten „Annotatiunculae" des Catossus, auf welche die Widmung der Gedichte Bezug nimmt.

hohen Werth dieser freiesten aller Künste und die enge Verbindung, in welcher sie von Natur mit den Wissenschaften stehe. Mit wenigen Worten berührt er die Frage nach dem Ursprunge der Bildhauerkunst, indem er die ersten Anfänge derselben auf den Wunsch zurückführt, den Menschen über seinen Tod hinaus im Gedächtnisse der Nachlebenden zu erhalten. Ausführlich legt er dar, dass der Bildhauer, ganz abgesehen von seinem Geschick in der Technik, auch eine umfassende Bildung besitzen müsse, weil er selbstverständlich nichts darstellen könne, was er nicht verstehe.

Nachdem somit die allgemeineren, vorbereitenden Untersuchungen beendet sind, nimmt er seine eigentliche Aufgabe in Angriff, deren Lösung er sich in einer Reihe von Einzeluntersuchungen unterzieht. Dabei glaubt er, in Anbetracht der engen Verwandtschaft aller Arten der Bildhauerkunst, deren einziger Unterschied im Material liege, sich auf die Behandlung der einen Art, und zwar der schwierigsten, der Metallkunst, beschränken zu sollen.

Die Metallkunst („γλυφική, sculptura") zerfällt nach ihm in das Treiben („ἀγωγική, ductoria") und in den Guss („χημική, fusoria").

Das Treiben wiederum theilt sich in die Zeichnung („γραφική, designatio") und die Beseelung („ψυχική, animatio"). Die Zeichnung wird durch Symmetrie, Physiognomik und Perspective bestimmt, mit deren Erörterung sich je ein längerer Abschnitt beschäftigt. Es folgen hierauf anhangsweise noch einige Bemerkungen über Stellung, Bewegung und Ruhe. Die Beseelung des Bildwerks, welche noch ausser der Zeichnung zum Treiben gehört, geschieht durch die Nachahmung („μίμησις, imitatio"), an der sich der Bildhauer überhaupt genügen lassen könne.

Der Guss, welcher als zweite Art der Metallkunst dem Treiben beigeordnet wurde, hat es mit der Anfertigung der Formen und mit dem Eingiessen des Metalls zu thun. Namentlich letztere Verrichtung wird genau und mit Beschreibung der möglichen Mischungen des Metalls auseinandergesetzt.

Hieran schliessen sich Mittheilungen über das Abformen in Thon, Gips, Wachs und Pulver, über das Ausbessern schadhafter Stellen, das Glätten und Färben der Bildwerke, das Ciseliren und das Anfertigen von Email, sowie über das Bilden, Modelliren und die von ihm noch nicht behandelten übrigen Arten der Bildhauerkunst.

Zum Schlusse endlich erhalten wir ein Verzeichniss der berühmtesten Bildhauer, in dem die alten Griechen und Römer selbstverständlich nicht fehlen, das aber doch zu unserem Vortheil den grösseren Nachdruck auf die Aufzählung und Charakterisirung der neueren Meister legt.

Die Reichhaltigkeit des Programms, das Gauricus sich für die Abfassung seiner Schrift stellte, lässt sich schon aus dieser gedrängten Inhaltsübersicht zur Genüge erkennen. Zum Theil sind Gegenstände in dasselbe aufgenommen, welche über den Rahmen des Themas hinauszugehen scheinen. Doch werden wir dem Verfasser auch für das Zuviel, das er uns bietet, den Dank nicht versagen, wenn er nur unserer Kenntniss der Renaissance stets Neues und Wissenswerthes hinzufügt.

Für eine Bearbeitung seines Gegenstandes, welche so nach allen Seiten hin Vollständigkeit bezweckte, musste Gauricus die Grundlagen erst selbst schaffen, da noch kein Werk ähnlichen Inhalts vorlag. Denn der einzige, welcher ihm den Ruhm, der erste auf seinem Gebiete zu sein, hätte streitig machen können, Leon Battista Alberti, hat in seinem Tractate „De statua“ nicht nach erschöpfender Behandlung gestrebt, sich auf wenige Ausführungen beschränkt, die aber gleichwol für uns in hohem Grade werthvoll sind. Auch fällt schwer ins Gewicht, dass Alberti's Tractat damals noch unbekannt war, da er erst in viel späterer Zeit, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, gedruckt wurde. Überhaupt hat die Schrift des Gauricus vor allen früher niedergeschriebenen kunsttheoretischen Schriften mit Ausnahme von Alberti's Werk „De re aedificatoria“ die frühere Veröffentlichung voraus. Die Manuscripte Alberti's und Leonardo's waren nur erst wenigen zugänglich, als Gauricus' Schrift „De sculptura“ schon eine weite Verbreitung gefunden hatte. Auch haben sich in der Renaissance im Ganzen genommen auffallend wenige Schriftsteller dem Gebiete der Sculptur zugewendet, soviel uns bekannt ist, vor Cellini nur Alberti und Gauricus, sowie in der Beschränkung auf den Metallguss Porcello de' Pandoni.[1]

Wenn Gauricus also den Tractat Alberti's auch nicht gekannt und benutzt hat, so folgt daraus noch keineswegs das gänzliche Fehlen von Vorarbeiten, die er für die einzelnen Theile seiner

[1] S. Seite 62 fg.

Schrift zu Rathe ziehen konnte. Bei jedem Humanisten wird man voraussetzen müssen, dass er bei Abfassung einer beliebigen Arbeit in antiken Werken nach Anhaltspunkten gesucht habe, und wenn es sich herausstellt, dass er die Alten nach Möglichkeit ausgebeutet hat, so wird man ihm keinen Vorwurf daraus machen dürfen. Die Aufgabe der Humanisten war es ja, die Wissenschaften erst wieder zu der Höhe zu heben, bis zu welcher das Alterthum sie gebracht hatte, und sie von da aus dann weiter zu bilden. Auch die Arbeit des Gauricus bringt vergessene Theorien wieder an den Tag, um sie, zusammengefasst und verjüngt, der neuen Zeit zu überliefern. Die mehr von der Kunstpraxis handelnden Theile aber stehen dem Alterthume schon selbständiger, wenn auch nicht völlig selbständig, gegenüber und belehren uns über die technischen Gebräuche der Renaissancekünstler.

Nachdem die Schrift des Gauricus 1504 in Florenz erschienen war, wurde sie im Laufe des 16. Jahrhunderts noch zweimal ausserhalb Italiens, in den Niederlanden und in Deutschland, gedruckt, und in den beiden folgenden Jahrhunderten hielt man sie gleichfalls mehrerer Neudrucke für würdig.[1] Sie verdient aber auch in unserer Zeit aus mehr als einem Grunde besondere Beachtung, nicht nur als Quelle für die Künstlergeschichte, sondern namentlich auch als einstiges Lehrbuch der Kunsttechnik.

Der Verkehr mit jenen beiden älteren Gelehrten, welche Gauricus seinem Vortrage als (freilich nur selten redende) Zeugen beiwohnen lässt, bezeichnet treffend die Richtung, die seine Studien genommen haben. Der eine von ihnen, Raphael Regius, welchen Erasmus drei Jahre darauf als einen grossen, jugendlich aussehenden Mann schildert, der trotz seiner siebzig Jahre und der strengen Winterkälte täglich früh 7 Uhr die griechischen Vorlesungen des Musurus aus Creta besucht, ist der verdienstvolle Commentator Quintilian's, auch bekannt durch einen Streit mit dem Calpurnius. Der andere, Nicolaus Leonicus Tomaeus, der sein langes Leben in häuslicher Zurückgezogenheit, nur den Studien hingegeben, fern von lärmendem Ehrgeiz zufrieden verbrachte, war der erste Italiener, welcher den Aristoteles in Padua griechisch auslegte, ein gründlicher Kenner Peripatetischer und Akademischer Philosophie, „vir unus omnium doc-

[1] S. die Anmerkung auf Seite 8.

tissimus, piissimus".[1] Ihren Wissensgebieten gehören die alten Schriftsteller an, auf deren Forschungen Gauricus weiterbaut, unter ihren Augen mag er daher seinen erfolgreichen Studien obgelegen haben. Mit Plato und Aristoteles ist er wohl vertraut, ebenso mit Quintilian, den er sich in der Behandlung seines Stoffs vielfach zum Muster nimmt. Wie dieser liebt er es, griechische Worte in seine Rede einfliessen zu lassen, die Prosa durch Anführung von Versen zu schmücken, und nach seinem Rathe geht er bei Eintheilung seiner Schrift vor, indem er zuerst über die Kunst, dann über den Künstler, und schliesslich über das Kunstwerk spricht.[2]

Die einzelnen Abschnitte, in welche seine Schrift zerfällt, sind zwar von ihm äusserlich nicht kenntlich gemacht; die Disposition des Ganzen liegt aber so klar vor, dass es uns leicht wird, dieselben im Folgenden zum Zwecke gesonderter Besprechung voneinander zu trennen.

I. Bildhauerkunst und Bildhauer.

Es ist ein grosses Lob, das Gauricus der Bildhauerkunst zutheil werden lässt, wenn er sie beim Herantreten an seine Aufgabe den Wissenschaften gleichstellt, ihre Zugehörigkeit zu diesen ausspricht, ohne sich freilich zu förmlicher Erhöhung der Zahl derselben von sieben auf acht zu verstehen.[3] Er sagt, seine Behauptung durch Hinweis auf die berühmten Werke griechischer Künstler rechtfertigend, dass

---

[1] Über beide s. Tiraboschi, „Storia della letteratura italiana" (1796), Bd. VI, S. 980 fg., Bd. VII, S. 386 fg., über Leonicus dessen Leben in den „Elogia doctorum virorum" des Paulus Jovius, XCI.

[2] Quinctilianus, „De institutione oratoria", lib. II, cap. XIV sagt: „de arte, de artefice, de opere dicamus." Gauricus befolgt stillschweigend diesen Rath.

[3] Letzteren Gedanken, den Regius hier anregt, sprach damals z. B. auch Gianfiloteo Achillini in seinem „Viridario" aus, an der von Calvi („Memorie della vita e delle opere di Francesco Raibolini", 1812, S. 52) angeführten Stelle:

„Fra l'arti liberali è la Pittura,
Sette se voglion dir, questa è l'ottava."

Plinius, XXXV, 10(36) 77 führt darauf hin: Pamphilus habe durchgesetzt, dass in Griechenland „reciperetur ars ea (pictura) in primum gradum liberalium".

selbst die bedeutendsten Schriftsteller niemals in höherem Ansehen gestanden hätten als die Bildhauer. Ein Vergleich, den er zwischen der Thätigkeit beider anstellt, fällt ganz zu Gunsten der letzteren aus: „Die Schriftsteller wirken durch Worte, die Bildhauer aber durch Thaten; jene erzählen, diese aber bilden, entfalten; jene reissen nicht immer den verwöhnten Sinn des Gehörs mit sich fort, diese aber thun auch den Augen wohl und fesseln die Menschen wie durch ein prachtvolles Schauspiel."

Unwillkürlich erwarten wir hiernach, den Ausspruch des Simonides angeführt und dem vorliegenden Falle angepasst zu sehen: „Simonides" (lesen wir bei Plutarch) „erklärt freilich die Malerei für eine stumme Poesie, die Poesie für eine redende Malerei. Denn dieselben Handlungen, welche die Maler als geschehend vorführen, erzählen und beschreiben die Worte als geschehen. Wenn aber die Maler mit Farben und Formen, die Poeten mit Worten und Wendungen das Nämliche darstellen, so unterscheiden sie sich zwar in dem Stoffe und in der Art der Nachahmung, doch gilt für beide dasselbe Ziel, und unter den Schriftstellern wird derjenige der beste sein, der seine Erzählung wie ein Gemälde (ὥσπερ γραφήν) vermittelst Affecten und Personen bildlich gestaltet."[1] Es wäre gewiss interessant, das Nachleben dieses Ausspruches in der Kunsttheorie der neueren Zeit genauer zu verfolgen. Was Simonides gesagt hatte, war den in antiker Literatur erfahrenen Humanisten des 15. Jahrhunderts wohlbekannt, namentlich klingen seine Anfangsworte in ihren Äusserungen mehrfach wieder: sowol im Urtheile Alberti's über die Gleichartigkeit guter Fresken und guter Erzählungen[2] als auch in den allgemeinen

[1] Die Wichtigkeit dieser Stelle erfordert ihre Anführung im Originaltext: „πλὴν ὁ Σιμωνίδης, τὴν μὲν ζωγραφίαν, ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύων, τὴν δὲ ποίησιν, ζωγραφίαν λαλοῦσαν. ἃς γὰρ οἱ ζωγράφοι πράξεις ὡς γινομένας δεικνύουσι, ταύτας οἱ λόγοι γεγενημένας διηγοῦνται καὶ συγγράφουσιν. εἰ δὲ οἱ μὲν χρώμασι καὶ σχήμασιν, οἱ δ' ὀνόμασι καὶ λέξεσι ταῦτα δηλοῦσιν, ὕλη καὶ τρόποις μιμήσεως διαφέρουσι· τέλος δ' ἀμφοτέροις ἐν ὑπόκειται, καὶ τῶν ἱστορικῶν κράτιστος ὁ τὴν διήγησιν ὥσπερ γραφὴν πάθεσι καὶ προσώποις εἰδωλοποιήσας." (Aus Plutarch's Moralischen Schriften: „Πότερον Ἀθηναῖοι κατὰ πόλεμον ἢ κατὰ σοφίαν ἐνδοξότεροι, De gloria Atheniensium".)

[2] „De re aedificatoria", lib. VII, cap. 10: „Et picturam ego bonam, nam turpare quidem parietem est pingere quod male pingas, non minore voluptate animi contemplabor, quam legero bonam historiam. Pictor uterque est: ille ver-

Betrachtungen, welche Leonardo seinem Malerbuche und Bartholomäus Facius seinen Künstlerbiographien voranschicken.[1] Den der Antike ferner stehenden Kunsttheoretikern des folgenden Jahrhunderts, einschliesslich Lomazzo's, war diese Quelle grossentheils unbekannt[2], und erst in späterer Zeit wurde man von neuem auf sie aufmerksam. Da aber hielten jene Anfangsworte, die den Humanisten Eindruck gemacht hatten, der scharfen Kritik Lessing's nicht mehr stand. Statt ihrer betonte Lessing die ihnen folgenden, vom Unterschiede beider Künste handelnden Worte und erhob sie zum Motto für seinen „Laokoon".[3] Sollte nun dieser vielbenutzte Ausspruch des Simonides dem so belesenen Gauricus entgangen sein, oder ist nicht vielmehr anzunehmen, dass er auf die Nennung so gewichtiger Autoritäten wie Plutarch und Simonides nur verzichtet habe, weil er aus eigenen Mitteln Beweise genug für die enge Verwandtschaft zwischen dem Bildhauer und dem Schriftsteller anzuführen wusste, zu deren Auffindung ihm jene erst den Weg gewiesen hatten? Leicht konnte ihn der Ausdruck Plutarch's „ὥσπερ γραφήν" die Vieldeutigkeit der Worte γραφή und γραφεύς, welche er hervorhebt, finden lassen, deren letzteres, wie er sagt, einen Schriftsteller, einen Maler und Bildhauer bezeichnen könne, und hierfür wiederum liess ihn seine Kenntniss des Alterthums einen neuen Beweis in der Natur der ägyptischen Schriftzeichen, deren Anwen-

---

bis pingit: hic periculo docet rem. Caetera utrisque paria et communia sunt. In utrisque et ingenio maximo et incredibili diligentia opus est." Vgl. „Lionardo da Vinci, Das Buch von der Malerei", herausgegeben von Heinrich Ludwig (Wien 1882), Bd. I, parte prima.

[1] Bartholomaei Facii „De viris illustribus liber", herausgegeben von Laurentius Mehus (Florenz 1745), S. 43: „Est enim, ut scis, inter Pictores, ac Poetas magna quaedam affinitas. Neque enim aliud est pictura, quam poema tacitum" etc.

[2] Lomazzo sagt in seinem „Trattato dell' arte della pittura, scultura ed architettura", Buch IV, Cap. 2, nur ganz nebenbei: „Onde soleva dire alcuno, che la poesia era una pittura parlante, e la pittura era una poesia mutola." Ausserdem finden wir jenen Ausspruch in den „Discorsi del reverendo Monsignor Francesco Patritii Sanese" (italien. Übersetzung, Vinezia, Aldus, 1545) in dem letzten Capitel des 1. Buchs, das über die Malerei und Sculptur handelt, erwähnt.

[3] „ὕλῃ καὶ τρόποις μιμήσεως διαφέρουσι." Schon Marlianus („Urbis Romae topographia", 1544, S. 79) findet heraus: die Künstler der Laokoon-Gruppe seien der Beschreibung Vergil's nicht in allem gefolgt, „quod viderent multa auribus, non item oculis convenire et placere".

dung ein Malen oder Meisseln erfordere, entdecken. Schliesslich führt er Vergil als Zeugen für die Richtigkeit seiner Beobachtung an, die sich dem Schlussurtheile des Simonides nähert: dass der Dichter, wenn er seine Beschreibungen wirksam gestalten wolle, stets auf augenfällige Darstellungsweise hinziele.

In diesen Erwägungen steht also Gauricus auf antiker Grundlage, aber der Zusammenhang mit dem Alterthume ist ein so loser, die Veränderungen und Zusätze nehmen so sehr überhand, dass man selbständige Gedanken vor sich zu haben meint.

Auch die folgende Bemerkung über den Werth der Sculptur, welche einer weitverbreiteten Auffassung der Renaissance ganz entspricht, trägt einen antiken Kern in sich: „Ja fürwahr, ich möchte niemand für einen Mann halten, der an dieser Bildhauerkunst nicht Gefallen findet; denn da wir alle aus Leib und Seele bestehen, was ist, frage ich, — wenn anders es eine Hoffnung auf Unsterblichkeit gibt, und wir nicht nur halb fortleben, halb aber auf immer vergehen wollen — geeigneter, von beidem das Gedächtniss zu bewahren als diese Kunst?“[1] In der Macht, geistig und körperlich ewiges Leben zu spenden, sieht er den grossen Vorzug, welcher die Bildhauerkunst auszeichnet. Der Geist soll sich mit den Wissenschaften, der Körper mit der Bildhauerkunst beschäftigen, welche ja schon durch Sokrates und römische Kaiser einen besondern Adel erhalten habe. Wie diese, so hat auch Gauricus sich in ihr geübt, von Jugend auf, um nach anstrengender Thätigkeit seine Geisteskräfte in würdigster Weise wieder aufzufrischen.

Er schliesst diesen Theil des ersten, vorbereitenden, Abschnittes mit dem bekannten Urtheile des antiken Schriftstellers Philostratos, das zwar nur der Malerei galt, aber mit gleichem Rechte auf die bildende Kunst im allgemeinen angewendet werden kann[2]: „Wer sie“, wie er hinzusetzt, die weise Nachahmerin der Götter und der Menschen und der ganzen Natur, „nicht liebt, wer sie nicht umfasst, der liebt nicht die Wahrheit, der stösst von sich alle Weisheit, die nur immer über Dichter zu kommen pflegt, der weist selbst die Symmetrie

---

[1] Der Gedanke, dass die bildende Kunst durch ihre Darstellung verewige, findet sich namentlich von Plinius und Cicero zu verschiedenen malen ausgesprochen, doch hat Gauricus ihn originell gefasst.

[2] Anfangsworte des Proömium zu den „Εἰκόνες“ des älteren Philostratos.

zurück, ohne welche doch niemals weder ein Wort noch eine That je bestehen kann.“[1] Eines anderen Lehrmeisters als der Erfahrung bedarf es nun zwar nach einem Worte des Aristoteles auf keinem Gebiete, also auch nicht auf dem der Bildhauerkunst. Um aber dennoch die Nothwendigkeit einer Anleitung, wie seine Schrift sie bieten soll, darzuthun, beruft sich Gauricus auf das verschlossene Wesen seiner Kunst, in deren Geheimnisse niemand, der ihr auch noch so nahe stehe, ohne berufene Führung einzudringen vermöge.

Den Ursprung der Bildhauerkunst wie den der übrigen Künste führt er ganz allgemein auf verschiedene natürliche Elemente zurück, auf die Natur und eine gewisse Kunstthätigkeit des Menschen („artificium“), und schlägt vor, dass man sich an dieser sicheren Erkenntniss genügen lassen solle, ohne weiter nachzuforschen, wie die Schattenbildung den Menschen zur Nachahmung von Naturgegenständen angeregt habe. Somit gibt er der Frage nach dem Ursprunge der Kunst eine andere Wendung als die Überlieferer jener Schattentheorie, Plinius und Quintilian[2], indem er dieselbe vom archäologischen auf das physiologische Gebiet hinüberweist. Auch die Veranlassung, welche zur Bildung der ersten Statuen geführt habe, sucht er nicht vermittelst historischer Betrachtungsweise zu erkennen, wobei er von den primitiven Geräthschaften und Götterbildern hätte ausgehen müssen, sondern sieht als Kind seiner Zeit die erste Ursache in dem Bestreben, den Neid der Götter zu bekämpfen, welcher der Sterblichkeit der Menschen zu Grunde liege.[3] Da erscheint ihm als ein erfreuliches Zeichen für die Tüchtigkeit der alten Römer, dass die Vornehmsten die Büsten berühmter Vorfahren in ihren Atrien, die Gelehrten neben Büchern auch Bildwerke in ihren Bibliotheken aufzustellen pflegten[4], vor allem aber, dass die Zahl der in Rom

[1] Ähnlich urtheilt auch Leonardo: „Scritti letterari di Lionardo da Vinci“, herausgegeben von J. P. Richter, No. 652, und „Buch von der Malerei“, herausgegeben von Heinrich Ludwig, Bd. I, No. 12.

[2] Plinius XXXV, 3 (5) 15, 12 (43) 151; Quintilian, lib. X, cap. 2. Auf die letztgenannte Stelle bezieht sich Alberti, S. 93 seiner „Kleineren kunsttheoretischen Schriften“, herausgegeben von Janitschek, wonach die Anm. auf S. 233 zu berichtigen ist. Ähnlich lauten wiederum die Worte Leonardo's; vgl. „Scritti letterari di Lionardo da Vinci“, No. 661. Gauricus' Theorie findet sich jedoch auch schon bei Quintilian, lib. II, cap. 17.

[3] Vgl. Plinius XXXIV, 2 (4) 9 bis 4 (9) 15, XXXV, 2 (2) 11.

[4] Plinius XXXV, 2 (2) 6 und 9.

vorhandenen Statuen der Zahl der Einwohner Roms gleichgekommen sein solle.[1]

Um nun seiner edeln und hohen Aufgabe gewachsen zu sein, fährt Gauricus fort, muss der Künstler auch hohen Anforderungen genügen. Bei Formulirung derselben übernahmen die Schriftsteller der Renaissance durchgängig die Ansichten des römischen Alterthums, wie Vitruv sie im Beginne seines vielbewunderten Werkes ausgesprochen hatte.[2] Bald mit grösseren, bald mit geringeren Abweichungen wiederholte man Vitruv's Gedanken, auf deren Umgestaltung theils die Persönlichkeit des betreffenden Autors, theils auch die Zeit, in welcher derselbe lebte, von Einfluss waren.

Während Alberti neben der wissenschaftlichen Bildung ausdrücklich auch sittliche Güte vom Maler verlangt[3], legt Gauricus das Hauptgewicht auf die weiteste gelehrte Bildung, scharfen Verstand, gute Auffassungsgabe, besonders aber auf mathematische und antiquarische Kenntnisse. Es erscheint ihm sehr wichtig, dass der Bildhauer wisse, wie Cäsar als Consul, wie er als Dictator darzustellen sei, und wie Scipio aufgefasst werden müsse, damit man ihm ausser seiner Jugend auch seine Würden und seine Bedeutung für Krieg und Frieden ansehen könne. Der Künstler soll sogar im Stande sein, Rechenschaft zu geben von dem dreiäugigen Jupiter in Thessalien, vom Stern über dem Haupte Cäsar's und Ähnlichem. Ferner soll er ein vorzüglicher Reiter sein, damit seine Reiterstatuen ja nicht durch schlechten Sitz verunstaltet werden. Auch an der Mahnung, mit allseitigem Wissen Ruhmbegier zu verbinden und freigebig zu sein, lässt Gauricus es nicht fehlen.

Seine Anforderungen sind, wie man sieht, keine geringen. Sie gründen sich auf den Satz, dass nur das umfassendste Verständniss den Bildhauer befähigen kann, den Menschen körperlich und geistig

---

[1] Diese Bemerkung ist aus Cassiodor geschöpft, der in den „Variae", lib. VII, 15 sagt: „Has (statuas) primum Thusci in Italia invenisse referuntur, quas amplexa posteritas pene parem populum Urbi dedit, quam natura procreavit" (erwähnt von Friedländer, „Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms", 4. Aufl., Bd. I, S. 14; Bd. III, S. 181).

[2] „De architectura", lib. I, cap. 1.

[3] Alberti's „Kleinere kunsttheoretische Schriften", herausgegeben von Janitschek, S. 143; vgl. Quintilian's Proömium zur „Institutio oratoria".

wiederzugeben. Wer sich dabei auf seine blosse Fertigkeit verlassen und für die Darstellung nur verwerthen wollte, was ihm gerade gefällt, würde auf derselben Stufe stehen wie ein angehender Dichter oder Redner, der sich seine Worte aus Vergil oder Cicero zusammenstiehlt. Es stehe ja doch fest, dass man zunächst im Geiste erfassen müsse, was man darstellen wolle. Bildung und wissenschaftliche Kenntnisse seien daher für den Bildhauer unerlässlich. In dem Mangel an beidem, den nur ein Donatello auszugleichen vermochte, sieht Gauricus den Grund für das Zurückbleiben seiner Zeitgenossen hinter den Künstlern des Alterthums, — ein Urtheil, das, auch wenn es nicht das Richtige getroffen hat, von uns jedenfalls beachtet werden muss, weil es gewiss das Urtheil vieler seiner Zeitgenossen war.

Dennoch aber will Gauricus nicht in gelehrter Fachbildung das eigentliche Ziel sehen, dem die Bildhauer zustreben sollen, sondern in der Fähigkeit, leicht zu erfinden und zu gestalten, für welche freilich das Studium der alten Dichter ebenso nothwendig wie fruchtbringend sei. Dem Phidias, der bei Homer in die Schule ging, als er den olympischen Zeus schuf, sollten die modernen Bildhauer nur getrost folgen, und sie würden in Homer's Versen über Polyphem die beste Anregung zum Anfertigen eines Kolosses, in den Versen des Statius ein Vorbild für eine Reiterstatue finden, das dem berühmten paduaner Pferde des Donatello noch vorzuziehen sei. Die hierin zu Tage tretende und im ganzen Verlaufe der Schrift festgehaltene Überzeugung, dass der bildende Künstler und der Dichter in engstem Zusammenhange miteinander stehen, ist antiken Ursprungs und in der Renaissance nur von neuem zur Geltung gelangt, wie so viele andere Anschauungen auf dem Gebiete des geistigen Lebens.

Die Gedanken, auf denen Gauricus seine Erörterungen in diesem ersten, grundlegenden Abschnitte aufbaut, sind also nicht sein alleiniges und ursprüngliches Eigenthum, sondern dem Vitruv und anderen antiken Schriftstellern entnommen. Es wäre jedoch falsch, sie deshalb als fremde Zuthat unberücksichtigt zu lassen. Denn auch in diesem Punkte hat die italienische Renaissance das Erbe des Alterthums angetreten. Von den Anforderungen Vitruv's an die Bildung des Architekten ist Alberti ausgegangen, Gauricus hat sie angenommen und weiter ausgeführt, und viel später trägt noch ein

dritter, der mailänder Maler Lomazzo, sie von neuem vor[1], nur dass er, unter dem Einflusse einer anderen Cultur stehend, der theologischen Bildung den Vorzug vor der antiquarischen zuerkennt.

Seitdem die Bewunderung des Alterthums eine leidenschaftliche Wissbegierde in den Italienern entflammt hatte, wurde der Künstler so gut wie jeder, der auf Bildung Anspruch erhob, auf die Nothwendigkeit wissenschaftlicher Kenntnisse hingewiesen, und die Überzeugung von der Unentbehrlichkeit derselben hielt noch an, als die Wissenschaften schon längst, wie Paulus Jovius am Schlusse seiner Lebensbeschreibungen voller Trauer bemerkt, Italien verlassen und ihren Einzug in fremde Länder, namentlich Deutschland, gehalten hatten.[2] Als Gauricus schrieb, war Italien noch vorzugsweise das Land der Wissenschaften.

Nach diesen theoretischen Erörterungen, als deren Hauptergebniss der Satz ausgesprochen wird, dass Bildhauerkunst und Wissenschaften auf einander angewiesen sind, wendet sich Gauricus der Bildhauerkunst selbst („statuaria“) zu. Die Verschiedenheit des Materials gibt ihm Anlass, dieselbe in fünf Arten zu theilen[3]:

die Schnitzkunst („τομική“), die in der Bearbeitung von Holz oder Elfenbein besteht,
die Thonbildnerei („πλαστική“),
die Herstellung von Gipsabgüssen („παραδιγματική, exemplaria“),
die Kunst der Steinbearbeitung („κολαπτική, scalptura“),
die Metallkunst („γλυφική, sculptura“), welche auch von den Metallschmieden („χαλκεῖς“) betrieben wird.

Da der Unterschied dieser Arten allein im Material liegt, Wesen und Zweck bei allen übereinstimmen, so genügt es nach seiner Meinung, in einer derselben bewandert zu sein, um für alle Verständniss zu gewinnen. Dazu wird es vortheilhaft sein, diejenige Art zu wählen, deren Technik die grösste Mannichfaltigkeit zeigt, also die Metall-

---

[1] Lomazzo, „Idea del tempio della pittura“, cap. VIII, und „Tratatto dell' arte della pittura, scultura ed architettura“, Proemio.

[2] „Elogia doctorum virorum“ (Basileae 1556), S. 291.

[3] Dabei folgt er weder dem Plinius, noch Quintilian (lib. II, cap. 21) oder Philostratos (Proömium) ausschliesslich.

kunst, die Sculptur im engeren Sinne. Mit ihr will sich Gauricus daher im Folgenden eingehend beschäftigen.

Treiben und Guss, „ductoria“ und „fusoria“, bilden, wie er sagt, die beiden Unterarten der „sculptura“. Die nächsten vier Abschnitte sollen die Erfordernisse der Kunst des Treibens behandeln[1], lassen aber durchaus nicht erkennen, dass sie eigentlich nur eine engbegrenzte Kunstgattung zum Gegenstande haben. Der erste derselben ist der Symmetrie gewidmet.

II. Symmetrie.

Die Grundideen, auf denen die Ausführungen dieses Abschnittes beruhen, verrathen das Studium der griechischen Philosophie und lassen sich etwa in den folgenden Sätzen kurz wiedergeben: In allem, was die Natur geschaffen, bewundern wir die höchste Symmetrie, vornehmlich aber im Menschen. Bei ihm nun wird sie von zweierlei Art sein, entsprechend den beiden Bestandtheilen, aus denen der Mensch besteht: der Materie, welche den Körper bildet, und der Form, welche ihm die charakteristische Erscheinung verleiht. Den Körper des Menschen sehen wir als ein harmonisches, in allen Theilen ganz vollendetes Werkzeug an, und seine Erscheinung wird gleichfalls von harmonischen Linien umschrieben.[2] Von solcher Überzeugung beherrscht, spürte Gauricus unermüdlich der Harmonie der Körpermaasse nach. Die ersten Fingerzeige, wie er dabei vorzugehen habe, gab ihm Vitruv[3], den er aber im Verlaufe der Untersuchung weit hinter sich liess.

Zur Maasseinheit, sagt Gauricus, hat die vernünftig schaffende Natur den die höchste Stelle einnehmenden Theil des Körpers, das Gesicht[4], bestimmt. Dasselbe besteht aus drei gleichen Theilen, von denen der erste vom Haaransatz bis zwischen die Augenbrauen (zu den „Intercilien“), der zweite bis an das untere Ende der Nase,

---

[1] Eine gedrängte Übersicht über dieselben ist auf S. 10 gegeben.

[2] Platonisch ist hierin der Gedanke der Harmonie (vgl. „Timaeos“, 69, 90), aristotelisch die Trennung in Materie und Form (Physik, lib. I, cap. 10, lib. II, cap. 1).

[3] „De architectura“, lib. III, cap. 1.

[4] Vgl. Plato, „Timaeos“, 90.

der dritte bis an das Ende des Kinns reicht. Der erste Theil erscheint ihm als Sitz der Weisheit, der zweite als Sitz der Schönheit, der dritte als Sitz der Güte. Multiplicirt man nun die Dreizahl, welche dieser natürlichen Eintheilung des Gesichts zu Grunde liegt, so erhält man die Anzahl der Maasseinheiten, aus welchen sich die Länge des menschlichen Körpers zusammensetzt. Aus neun Gesichtslängen wird demnach der Körper des ausgewachsenen Mannes bestehen, wenigstens in der Regel, wenngleich auch bisweilen Abweichungen von sieben bis zu zehn Gesichtslängen vorkommen.

In seiner Art geht Gauricus sehr gründlich zu Wege, indem er zuerst die Längen der Körpertheile, dann ihre Breite und schliesslich ihren Umfang misst, wobei es ihm vor allem darum zu thun ist, ihr Verhältniss zu den Maassen des Gesichts ausfindig zu machen.

Acht Gesichtslängen vertheilen sich mit Leichtigkeit auf das Gesicht (eine), den Rumpf (drei) und die Beine bis zu den Knöcheln (auf Ober- und Unterschenkel je zwei); zur neunten werden die noch fehlenden Zwischen- und Grenzstücke des Körpers zusammengefasst: die drei Stücke vom Scheitel zum Haaransatz, vom Kinn zum Brustansatz, und von den Knöcheln zur Sohle. Schwieriger wird die Berechnung in der Breitenausdehnung des Körpers, doch ergibt sich auch da schliesslich das gewünschte Resultat, dass man nämlich bei Ausbreitung der Arme die Körperlänge, also neun Gesichtslängen, erhält, wenn man auf die Brust zwei, auf die Arme bis zu den Fingergelenken je drei und auf die Finger beider Hände zusammen eine Gesichtslänge rechnet.

Weitere Messungen ergeben nun, dass zwischen einzelnen Theilen des Gesichts Analogien stattfinden und sich sogar an den Gliedern der Finger wiederholen. So soll z. B. das Kinn so weit vom Halse abstehen, wie die Nasenspitze von den Intercilien entfernt ist, und die Nasenspitze wiederum so weit aus dem Gesichte hervorragen, wie die Entfernung von der Nase zum Munde beträgt. Die Hand ist so lang wie das Gesicht. Das erste Glied des Mittelfingers entspricht der Entfernung von Kinn und Nase, das zweite der von Kinn und Mund, das dritte der von Mund und Nase. Für die Breitenmaasse der Stirn und der Augen, sowie für die Ohren, ist die Höhe der Stirn maassgebend. Der Umfang von Kopf und Schenkeln ist der gleiche, und der Umfang der Gliedmaassen beträgt niemals mehr als ihre Länge.

In allen diesen Verhältnissen, die Gauricus noch mehr ins Einzelne verfolgt, tritt die vollkommene musikalische Harmonie zu Tage, welche der Schöpfer in den menschlichen Körper gelegt hat, und welche ein jeder verstehen muss, der den Menschen nachbilden und nicht einem schlechten Schriftsteller gleichen will, der die Worte auf gut Glück durcheinanderwirft. Diese Proportionen finden sich nun gleichmässig bei allen Menschen, mögen sie gross oder klein sein, vor und erleiden nur bei Kindern, vielleicht auch bei Greisen, eine Veränderung.

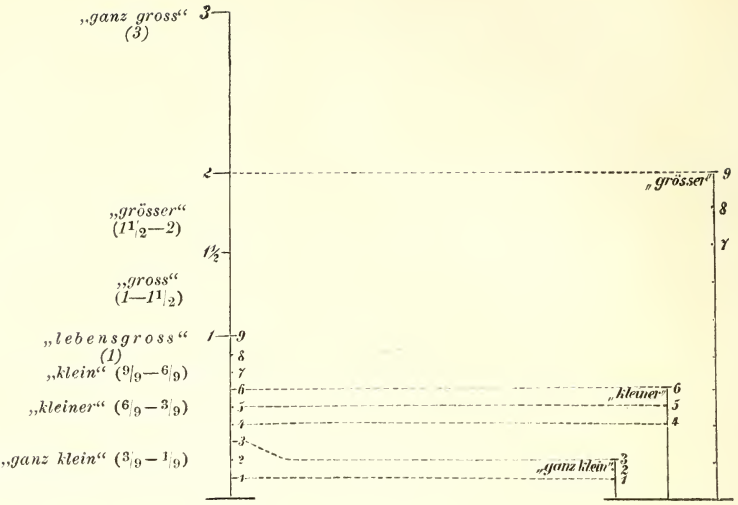
Von der Erwähnung der Grössenunterschiede und der dennoch gleichen Symmetrie nimmt Gauricus Anlass, auch über die Grössenverhältnisse der Bildwerke ausführlich zu sprechen. Seine Ausführungen suchen wir durch Figur 1 (auf der folgenden Seite) zu verdeutlichen.

Er geht von den „lebensgrossen“ Statuen aus und findet, dass man dieselben im Alterthume wohlverdienten Männern errichtet habe. Ausser bei Büsten[1], sagt er, liebt man aber neuerdings zu gleichem Zwecke die zweite Art zu verwenden, die „grossen oder majestätischen“ Statuen (bis zu anderthalber Lebensgrösse), welche früher nur Königen gesetzt wurden. Sodann kommen die „grösseren“ Statuen (bis zu doppelter Lebensgrösse), und die „ganz grossen oder kolossalen“ („colossi“, in dreifacher oder noch stärkerer Vergrösserung[2]), von denen die ersteren den Heroen, die letzteren den alten Göttern zukamen, indess, wie der Koloss des Heraclius in Barletta zeigt, auch von Regenten beansprucht wurden.

In gleicher Weise werden hierauf auch drei Arten von Statuen unter Lebensgrösse unterschieden: „kleine“, „kleinere“ und „ganz kleine“ (bis zu sechs Neunteln, drei Neunteln und einem Neuntel der Lebensgrösse).

[1] Unter dem räthselhaften Ausdrucke „capiciati“ verstehe ich Büsten, Brustbilder, im Gegensatz zu Statuen in ganzer Figur. Capitium hiess nach Varro („De lingua latina“, V, 30) ein Kleidungsstück „ab eo quod capit pectus“.

[2] Zu der Annahme, dass ein Koloss mindestens dreifache Lebensgrösse besitzen müsse, werden die Rossebändiger des Monte Cavallo in Rom Anlass gegeben haben. Auch Cellini („Della scultura“, cap. 7) nennt Statuen in dieser Grösse Kolosse, freilich nur „colossi mezzani“, denen er noch „colossi grandi“ gegenüberstellt.



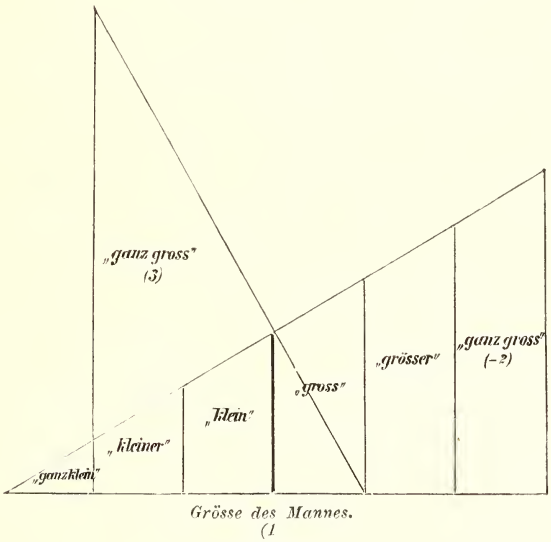
Figur 1.

Der Versuch, beim Festhalten an der Neuntheilung der Gestalt ein bestimmtes Verhältniss zwischen einzelnen Theilen dieser verschiedenen Statuengrössen herauszufinden, führt zu einem Ergebnisse, das recht anziehend klingt, ohne jedoch einer genauen mathematischen Controle standzuhalten. Die Abschnitte 1, 2, 3 der „ganz kleinen“ Statuen sollen nämlich — nach Gauricus' Meinung — den Abschnitten 4, 5, 6 der „kleineren“ und 7, 8, 9 der „grösseren“ Statuen entsprechen. Diese Angabe trifft aber nicht ganz zu, selbst wenn man sich, um einen leidlichen Ausweg zu finden, dazu verstehen will, die kleinste Statue ausnahmsweise unter ihr Maximalmaass herabzudrücken und auf diese Art ein passenderes Verhältniss zwischen ihren Abschnitten herbeizuführen.

Durch die Fähigkeit, eine Gestalt zu vergrössern oder zu verkleinern, wird es ermöglicht, die Maasse eines Kolosses sogar auf einer ganz kleinen Strecke anzugeben. Gauricus theilt folgendes, von uns in Figur 2 ausgeführtes Verfahren mit, vermittelst dessen man leicht eine Vergrösserung und Verkleinerung vornehmen kann.

Er gibt sich auf einem Zeichnenblatte die Grösse eines Mannes an, zieht unter dessen Füssen die Grundlinie, trägt auf dieser drei gleiche Strecken ab und verbindet den äussersten Endpunkt der letzteren mit dem Scheitelpunkte des Mannes. Errichtet er nun in

den beiden Grenzpunkten der abgetragenen Strecken Senkrechte, so hat die eine derselben ein Drittel, die andere zwei Drittel Mannshöhe. Diese Senkrechten geben also Abschnitte des zwischen Grund- und Scheitellinie liegenden Raumes an, innerhalb deren die „ganz kleinen", „kleineren" und „kleinen" Gestalten Platz finden. Sodann werden auf gleiche Weise nach der andern Seite hin drei weitere Abschnitte construirt zur Aufnahme der „grossen", „grösseren" und „ganz grossen" Gestalten. Da jedoch hierbei die letzteren nur bis zu doppelter Höhe anwachsen, so muss noch eine besondere Construction zur Verdreifachung vorgenommen werden. Man zieht deshalb vom inneren Grenzpunkte des für die „grösseren" bestimmten Abschnittes eine Gerade durch den Scheitelpunkt, dreimal so weit wie die Entfernung bis zu letzterem beträgt. Die Länge der Senkrechten, welche von dem Endpunkte dieser Linie auf die Grundlinie gefällt wird, ist in der That das Dreifache der zuerst angenommenen Mannshöhe.



Figur 2.

Wie nun aber, wenn nach dieser Methode die Gesammthöhe des Körpers verändert worden ist, die Übertragung der einzelnen Körpermaasse geschehen soll, sagt Gauricus nicht. Er wird dazu den

beschwerlichen Weg der Neuntheilung, der sich vorher bei Betrachtung der Symmetrie des Körpers ergeben hatte, eingeschlagen haben; denn, soviel wir sehen, kannte er nicht das Gesetz der Ähnlichkeit der Dreiecke, das seine Zeitgenossen Leonardo und Dürer, und noch vor diesen Alberti, für ihre Zwecke wohl zu verwenden gewusst haben.[1]

Zu einer richtigen Würdigung auch seines hierin unvollkommenen Verfahrens aber müssen wir daran erinnern, dass in der Renaissance nicht jedermann im Stande war, Vergrösserungen vorzunehmen. Ghiberti musste anderen Künstlern durch Angabe einer Vergrösserungsmethode helfen, wenn sie Figuren über Lebensgrösse anzufertigen hatten[2], und noch Vasari wagt, Alberti's Erfindung der perspectivischen Wiedergabe in natürlicher oder beliebig veränderter Grösse sogar der Erfindung des Buchdrucks zur Seite zu stellen.[3]

Verschieden von Alberti war Gauricus kein grosser Mathematiker. Seine Neigung wandte sich vielmehr der Philosophie und der Sprachkunde zu. Mit Vorliebe streift er auf sprachwissenschaftliches Gebiet hinüber, erklärt die Ableitung des Namens der „Kolosser", an welche der Brief des Apostels Paulus gerichtet ist, vom rhodischen „Koloss", die wir schon von Flavio Biondo ausgesprochen finden[4], für unrichtig, sieht den Ausdruck der Dido „magna imago" als vollgültigen Beweis für die Grösse der Königsstatuen an und gefällt sich in Aufzählung der verschiedenen Bezeichnungen für Götter-, Heroen-, Königsstatuen etc., an denen er in der griechischen Sprache einen grossen Reichthum entdeckt.

Die bei Statuen vorkommende Grössenverschiedenheit, welche

---

[1] Alberti, „Kleinere kunsttheoretische Schriften", S. 71; sowie „Ludi matematici" (Bonucci, „Opere volgari di Alberti", Band IV), mit deren ersten Abschnitten zu vergleichen ist: Ravaisson-Mollien, „Les manuscrits de Léonard de Vinci", Manuscrit B, fol. 55^{verso}, 56^{recto}. Von Dürer kommt namentlich die Construction in Betracht, die er den „Verkerer" nennt, im 3. Buche seiner „Vier Bücher von menschlicher Proportion".

[2] Ghiberti gibt dies zu Ende seines zweiten Commentars an (abgedruckt von Cicognara in der „Storia della scultura", und im 1. Bande der Le-Monnier-Ausgabe des Vasari).

[3] Vasari, Bd. II, S. 540 der Sansoni-Ausgabe.

[4] Blondus Flavius Forliviensis, „De gestis Venetorum", S. 274 und „Historiae ab inclinatione Romanorum imperii", S. 127 der baseler Ausgabe von 1559.

zu den letzten Untersuchungen geführt hat, will Gauricus übrigens nicht aus einer Rücksichtnahme auf den mehr oder weniger hohen Standpunkt, für den die Statue bestimmt ist, erklärt wissen, sondern aus der Verschiedenheit der Mittel und des Ansehens der dargestellten Person: „denn billig ist, dass, wer die anderen an Geist und Bedeutung übertrifft, sie auch an Ansehen der Gestalt sichtlich übertreffe", was schon Homer und Vergil bei Odysseus und Aeneas angedeutet haben.

Die bisherigen Ausführungen galten sämmtlich der Symmetrie des Körpers, d. h. den Proportionsstudien und der Vergrösserung. Bei den sich anschliessenden Bemerkungen über Harmonie der Form — Körper und Form bilden ja erst vereint den Menschen — befleissigt sich Gauricus einer ungewöhnlichen Kürze, indem er die durchaus nöthigen Sätze ohne weitere Erläuterung nebeneinanderstellt.

Die Lineamente, welche den künstlerischen Ausdruck der Form bilden, sind für ihn das Resultat harmonischer Linienführung mit dem Zwecke, die Erscheinung eines Gegenstandes darzustellen. Sie zerfallen in Aussenlinien (Umriss) und Mittellinien und lassen den menschlichen Körper von Dreiecken und Vierecken umschlossen erscheinen.

Bei ihrer Anwendung in der Malerei wird die Breite eines Körpertheils, wenn derselbe flach ist, durch einfache Messung, wenn er rund ist, durch Messung und Dreitheilung seines Umfangs gefunden, während seine Länge ausser Frage steht, und die Tiefe durch Licht und Schatten angegeben wird.

Dass es möglich sei, wie Unwissende meinen, den Umriss eines Körpers durch Nachzeichnung seines Schattens zu gewinnen, wird in Abrede gestellt. Doch genügte die Parteinahme unsers Autors gegen diese Methode nicht, sie ausser Übung zu setzen, da sich später noch Benvenuto Cellini zu ihren Anhängern bekennt.[1]

Gauricus befindet sich hier auf einem damals vieldurchforschten Gebiete. Den vorwärts strebenden Künstlern der Renaissance verkündete Vitruv die Wichtigkeit, welche die Symmetrie für sie besitze, und Plinius sprach von den Proportionsstudien der berühmtesten

[1] Cellini, „Sopra l'arte del disegno", S. 217 der florentiner Ausgabe seiner „Trattati" von 1857.

Künstler des Alterthums. In beidem sahen sie nachdrückliche Aufforderungen, sich gleichfalls eifrig solchen Studien hinzugeben, deren Vortheil für sie auf der Hand lag, wenn sie staunend die Werke antiker Künstler betrachteten.

Auf verschiedenen Wegen begannen sie nun die Gesetze der menschlichen Proportion zu erforschen. Die einen von ihnen — Vincenzo Foppa und Bramante — entdeckten, wie es heisst, die „Quadraturen des menschlichen Körpers“[1], unter welcher Bezeichnung nicht nur im allgemeinen die symmetrischen Verhältnisse der Körpertheile zueinander, sondern speciell die Einordnung und Eintheilung der menschlichen Gestalt in bestimmte geometrische Figuren zu verstehen sein werden, wofür sich die Beispiele ja vorwiegend in Oberitalien finden. Hierzu rechnen wir die von Gauricus und in anderer Weise von Luca Pacioli[2] ausgesprochene Beobachtung, dass das Gesicht sich den regelmässigen Figuren des Dreiecks und Vierecks anpasse, sowie vor allem die Längs- und Quertheilung durch bestimmte sich schneidende Linien, wie wir sie in jenen Zeichnungen des menschlichen Kopfes ausgeführt finden, welche direct auf Foppa zurückgeführt werden und in Dürer's und Daniel Barbaro's Schriften übergegangen sind.[3]

Von anderer Seite her nahm Alberti die Lösung des Problems in Angriff. Auf dem Wege directer Messung gelangte er zur Aufstellung eines Normalmaasses, dessen Einheit der sechste Theil der

---

[1] Lomazzo, „Idea del tempio della pittura“, cap. 4: „Da lui (Donato, cognominato Bramante, da Castel Durante) furono ritrovate le quadrature del corpo umano, che è stata una invenzione rara e mirabile al mondo, e fu parimente trovatore delle quadrature delle membra del cavallo“; „Vincenzo Foppa, che scrisse delle quadrature de' membri del corpo umano, e del cavallo, delle quali ne fu anco inventore“; ferner in seinem „Trattato della pittura etc.“, lib. VI, cap. 14: „Or quanto alle figure quadrate ne disegnò assai Vincenzo Foppa, il quale forse doveva aver letto di quelle che in tal modo squadrava Lisippo statuario antico, con quella simmetria, che in latino non ha nome alcuno. E seguendo lui ne disegnò poi Bramante un libro, da cui Raffaello, Polidoro, e Gaudenzio ne cavarono grandissimo giovamento; e secondo che si dice è pervenuto poi nelle mani di Luca Cambiaso, il quale perciò è riuscito nelle invenzioni, e bizzarrie rarissimo al mondo.“

[2] S. Luca Pacioli, „Tractato dell' architectura“, der am Schlusse seiner „Divina proportione“ (1509) gedruckt ist, cap. 1 und 2.

[3] S. Seite 45 fg., Anm. 4.

Körperlänge, der Fuss, bildet.[1] Dürer weicht insofern beträchtlich von ihm ab, als er die Verschiedenheiten, welche sich bei den Messungen verschiedener Personen ergeben, nicht als Unregelmässigkeiten, als Abweichungen von einem Idealmaasse, auffasst, sondern verschiedene Maasse für verschieden gebaute Menschen anerkennt. Auch lässt Dürer es nicht, wie die meisten seiner Genossen, bei einer einzigen Messungsart bewenden, sondern strebt immer weiter zu neuen Versuchen und neuen Resultaten. Begonnen hatte er mit einer Methode, für deren Richtigkeit Vitruv's Autorität einstand, mit der Messung nach verschiedenen Bruchtheilen, nach Vierteln, Sechsteln u. s. w. der Körperlänge.[2]

Auch Gauricus verdankt dem Vitruv die Anregung zu der Methode, die er befolgt, der Messung nach Gesichtslängen, nach Neunteln der Körperlänge. Mit Alberti's Verfahren hat das seinige nur die ganz äusserliche Ähnlichkeit, dass gleichfalls ein bestimmter Bruchtheil des Körpers zur Maasseinheit dient. Im übrigen aber sind seine Wege und seine Ziele verschieden von denen Alberti's. Während dieser mit mathematischer Genauigkeit vorgeht und deshalb seine Maasseinheit, den Fuss, in Zoll und Linien theilt, ist es dem Gauricus nicht um Bestimmung der wirklichen Maasse, sondern um die mystische Harmonie zu thun, welche die Verhältnisse der Glieder zueinander beherrscht. Mit Leonardo's Untersuchungen dagegen, die aber leider nicht abgeschlossen vorliegen, haben die seinigen die auffälligste Verwandtschaft.[3] Seine Lehre fand den Beifall gelehrter Italiener der folgenden Zeit, ein Vorzug, den ihm die zeitige Veröffentlichung seiner Schrift vor seinen Forschungsgenossen verschaffte: eine Stelle aus dem Werke „De subtilitate" des Philosophen Cardanus, welche Daniel Barbaro nach Erwähnung der Studien des Gauricus mittheilt[4], hat mit derselben eine Ähnlichkeit,

[1] S. Alberti's „De statua", in den „Kleineren kunsttheoretischen Schriften", S. 201 fg.

[2] Dürer, „Vier Bücher von menschlicher Proportion".

[3] Vgl. namentlich „Scritti letterari di Lionardo da Vinci", No. 309 fg. Die Abhängigkeit von Vitruv ist leicht nachweisbar: seine von uns auf Seite 21 erwähnte Hauptstelle über Proportionen, lib. III, cap. 1, findet sich in No. 340 von Leonardo wörtlich übersetzt.

[4] Schluss des 11. Buches von „De subtilitate", angeführt in Daniel Barbaro's commentirter Übersetzung des Vitruv (Venedig 1629), S. 110.

welche auf Abhängigkeit schliessen lässt, und Lomazzo übernimmt die Weiterverbreitung seiner Ergebnisse mit unwesentlichen Abweichungen und von Dürer angeregten Zusätzen.[1]

Das Streben nach Symmetrie wird, wie wir dargethan haben, durch die gesammte italienische Kunstliteratur von Alberti, sogar von Cennini[2] an bis zu Lomazzo sicher beglaubigt, und hat noch früher, als es sich literarisch nachweisen lässt, die Renaissancekünstler ergriffen. Einer der gebildetsten und geistvollsten Florentiner, Christoforo Landini, fasste dasselbe als Hauptcharakterzug der neuen Kunst auf, da er Cimabue's Lob mit den Worten begann[3]: „fu adunque el primo Joanni fiorentino cognominato cimabue che ritrovo e lineamenti naturali: et la vera proportione: la quale e Greci chiamano Symetria." Und über den Mann, welcher die wissenschaftlich geschulte Renaissancearchitektur heraufgeführt hat, über Brunellesco, wird uns ausdrücklich berichtet[4]: dass er in den ruinenhaften Überresten des Alterthums, die er in Rom erblickte, das Walten einer „Symmetrie", einer organischen Ordnung der Glieder und des tragenden Knochengerüstes erkannte.

So beobachten wir vom ersten Erwachen der neuen Kunst in Italien bis zum Ermatten ihrer Kraft überall das ernsteste Streben nach Vervollkommnung der „Symmetrie", der „Proportion" oder der „Lineamente", wie die verwandten Ausdrücke lauten. In den Meistern der verschiedenen Kunstgattungen, in den Malern, Bildhauern und Architekten jener grossen Zeit, ist es wirksam als gewaltige Triebkraft zu grossen Leistungen.

III. Physiognomik.

Die Wichtigkeit, welche Gauricus der Physiognomik für die bildende Kunst beimisst, und welche ihn veranlasst, seiner Schrift

[1] „Idea del tempio delle pittura", cap. 35.

[2] Cennino Cennini, „Il libro dell' arte", herausgegeben von G. und C. Milanesi (Florenz 1859), cap. LXX. In seiner Ausgabe von Leonardo's „Buch von der Malerei", Bd. III, S. 199, zeichnet Heinrich Ludwig drei Figuren nach den Maassangaben des Cennini, Alberti uud der „Schule Lionardo's", leider ohne anzugeben, woher sein leonardeskes Proportionsschema stammt.

[3] In der Einleitung zum „Comento sopra la Comedia di Danthe Alighieri".

[4] Moreni, „Due vite inedite di Filippo di Ser Brunelleseo" (1812), S. 303.

eine förmliche Abhandlung über sie einzuschalten, erregt zwar zunächst unsere Verwunderung, doch müssen wir gestehen, dass er seine Überzeugung wenigstens gut zu begründen weiss.

Die Physiognomik erklärt er ganz richtig als die Erkenntniss des Charakters der Menschen aus ihrer Körpergestaltung. Wie also das Haus auf den Herrn, das Äussere des Menschen auf sein Inneres schliessen lässt, so wird man gewiss auch umgekehrt vom Herrn auf das Haus zurückschliessen dürfen. Ist dies aber der Fall, so können wir uns von längst Verstorbenen, die wir nicht wie Lebende nach der Natur porträtiren können, nach ihren uns bekannten Eigenschaften ein Bild machen. Die Beispiele, welche er hierfür anführt, sind interessant. Sie lehren uns, dass Gauricus selbst eine Büste des paduaner Professors Calpurnius[1] nach dem Leben angefertigt hat, und dass die Statuen, welche die Veronesen um das Jahr 1500 dem Catull, Cornelius Nepos, Macer, Plinius und Vitruv, ihren berühmten Mitbürgern, auf die sie — zum Theil in Concurrenz mit Como — stolz waren, auf der Loggia del Consiglio in ehrendem Andenken errichteten[2], für physiognomisch gut durchdachte Werke galten, deren Ausdruck mit ihrem Charakter in Einklang stehe. Wenn ganze Gemeinden sich dafür begeistern konnten, Kindern ihrer Stadt, welche seit anderthalb Jahrtausenden verstorben waren, solche Huldigungen darzubringen, so werden wir es einem Gelehrten sicherlich nicht verargen dürfen, dass auch er die Weisesten des Alterthums, in deren Werken er von Jugend auf gelebt hat, stets im Geiste vor sich sieht, nach ihrem Bildnisse verlangt und auch zunächst an sie denkt, so oft er eines Beispieles bedarf. Auch hier kommt Gauricus auf Sokrates, Homer und die sieben Weisen zu sprechen.[3]

Nur einmal in der ganzen Schrift entnimmt er dem Christenthume ein Beispiel, auch dabei jedoch zugleich an die alten Götter denkend. In den Schlusssätzen dieses Abschnittes sagt er: „Seht ihr nun nicht, wie förderlich diese Einsicht dem Bildhauer, wie nothwendig ein solches Verständniss ist? oder wird denn jemand ohne diese Kenntniss eine göttliche oder menschliche Gestalt dar-

[1] Wie wir schon auf Seite 3 bemerkten.

[2] Bildhauer und Jahr der Errichtung sind unbekannt.

[3] Er fühlt, wie so viele seiner Zeitgenossen, dem Plinius, XXXV, 2 (2) 9 nach: „pariuntque desideria non traditos vultus, sicut in Homero id evenit".

stellen können? Mich jammerten wirklich jene Götter und vor allem unser Gekreuzigter von Nazareth. Denn welcher wackere Mann, dem die Rücksicht auf die Ehre höher steht als die auf das Leben, wird nicht lieber den einen oder andern Galgenvogel, als sich selbst so dargestellt sehen wollen, als einen verstockten, schamlosen, diebischen, verdorbenen Charakter, als einen Schwindler und dergleichen?"

Die vor diesen Worten eingeschaltete Abhandlung über Physiognomik, welche Gauricus vorlesen lässt, um in seinem langen Vortrage einmal auszuruhen, geht, wie er selbst sagt, auf die Schriften des Aristoteles und des Adamantius zurück.[1] Ob sie in Künstlerkreisen Beifall gefunden hat, wissen wir nicht. Jedenfalls steht fest, dass im 16. Jahrhundert ähnliche Studien in Aufnahme kamen.

Wir versagen es uns, auf die physiognomischen Einzelbetrachtungen, welche auch keiner Erklärung bedürfen, näher einzugehen, sind daher auch der Verpflichtung enthoben, die Deutschen und die Frauen, deren Charakteristik eine gar wenig schmeichelhafte ist, gegen den gelehrten Verfasser in Schutz zu nehmen, und wenden uns zu dem folgenden wichtigen Abschnitte.

IV. Perspective.

Die italienische Kunst trat nach dem Jahre 1400 in eine Wechselbeziehung zu der Wissenschaft der Perspective, die für beide Theile förderlich war. Künstler und Gelehrte des 15. und 16. Jahrhunderts trafen sich auf dem gemeinsamen Arbeitsfelde, das sich ihnen in der Erforschung dieser Wissenschaft und in ihrer Anwendung in der Kunst darbot. Die Malerperspective bildete nur einen Theil ihres Forschungsgebietes, sie wurde, wenigstens zu Ende dieses Zeitraums, „Praxis der Perspective" genannt.[2] Denn unter Perspective im allgemeinen verstand man damals überhaupt die Optik, beide Begriffe waren

[1] Die physiognomischen Schriften des Aristoteles (von der neueren Forschung ihm abgesprochen), Polemon (von Gauricus für verloren gehalten) und Adamantius sind zusammen herausgegeben: „Scriptores physiognomiae veteres" ex recensione Perusci et Sylburgii, emend. Franzius (Altenburg 1780).

[2] Daniel Barbaro nannte sein Lehrbuch „La pratica della perspettiva", das des Vignola erhielt den Titel „Le due regole della prospettiva pratica".

identisch. Über ihr Wesen und ihre vielseitige Nutzbarkeit spricht sich Raphael Volaterranus in seinem encyklopädischen Werke, den „Römischen Commentaren", deutlich aus, indem er sagt[1]: „Auch die Optik, welche bei uns gewöhnlich mit dem Namen Perspective bezeichnet wird, gehört zu der Wissenschaft der Geometrie, da sie uns Körper betrachten lässt, denen eine Figur und ein gewisses Verhältniss eigen ist. Euklid und viele nach ihm haben ihr besondere Bücher gewidmet, unter ihnen Ptolemäus, der Mechaniker Heros, Damianus, Heliodorus aus Larissa; und im vergangenen Jahrhunderte hat der treffliche Maler Pietro aus Borgo San Sepolcro zugleich sie und die Malerei in einem ausführlichen Buche in der Landesprache behandelt. Der Nutzen dieser Wissenschaft ist ohne Zweifel bei vielen Dingen augenfällig: beim Ausmessen von Gebäuden, bei der Anordnung in der Architektur und Malerei, bei der Anlage von Schatten und Körpern, weil man häufig nicht dem Verhältnisse der Theile, und nicht der Harmonie, sondern der Erscheinung nachzugehen hat, und endlich beim Erforschen von Wechsel und Wirklichkeit der himmlischen und anderer Körper, sowie ihrer Spiegelung und Brechung."

Sieht man hieraus, dass die Italiener hohe und vielseitige Erwartungen von der Perspective, der Optik, hegten, so versteht man erst, dass eine Reihe bedeutender Männer ihr Zeit und Kraft opferten. Als sich der Blick für Naturbeobachtung schärfte, erkannten die Künstler die Nothwendigkeit naturgetreuerer Wiedergabe im Bilde. Vermittelst tiefgehender Studien erwarben sie sich die dazu uöthige Fähigkeit. Dass unter denjenigen von ihnen, welche sich um Ausbildung der Perspective verdient machten, die Architekten eher noch zahlreicher vertreten sind als die Maler, erklärt sich daraus, dass der nach antikem Vorbilde arbeitende Renaissance-Architekt geometrischer Kenntnisse für seine Entwürfe und Bauten unumgänglich bedurfte, während der Maler auch ohne sie gut auskommen konnte.

Der Erbauer der florentiner Domkuppel wurde der Begründer der künstlerischen Perspective in Mittelitalien, ein Ruhm, der in Oberitalien dem Squarcione oder Mantegna gebührt. Brunellesco's Nachfolger, Leon Battista Alberti, ist sodann der erste Kunstschriftsteller, welcher die Perspective in sein Werk mit aufgenommen hat.

---

[1] R. Volaterrani „Commentariorum Urbanorum libri XXXVIII" (Romae 1506), lib. XXXV.

Bramante und Fra Giocondo werden gerühmt wegen ihrer Kenntnisse „der Architektur und der Perspective“[1], und der berühmte päpstliche Baumeister Vignola hat bei seinem Tode ein vorzügliches Lehrbuch der Perspective hinterlassen.[2] Die Nothwendigkeit der Messungskunde brachte die Architektur in engsten Zusammenhang mit der Geometrie, von welcher, wie gesagt, die Perspective abhängig war. Architektur und Perspective waren untrennbar miteinander verbunden.[3]

Speciell zur Vermessung von Gebäuden verwendete man schon um die Wende des Jahrhunderts, gegen 1500, optische Instrumente, wofür ausser den Worten des Raphael Volaterranus ein damals angefertigter Holzschnitt Zeugniss ablegt; sodass man sich bei Höhenangaben weder, wie Brunellesco, mit blosser Schätzung nach dem Augenmaasse behelfen musste, noch auch ausschliesslich auf Alberti's und Leonardo's scharfsinnige Berechnung unbekannter Entfernungen und Höhen nach den Gesetzen ähnlicher Dreiecke angewiesen war.[4]

Dem Beispiele der Architekten folgend befleissigten sich auch die Bildhauer[5], Donatello und Ghiberti an ihrer Spitze, der Ver-

[1] Bramante „sempre si dilettò dell' architettura e della prospettiva“ (Vasari, ed. Sansoni, Bd. IV, S. 148). Fra Giocondo „in Optice atque Architectura omnium facile princeps“, so urtheilt Giulio Cesare Scaligero über seinen Lehrer Fra Giocondo: Tiraboschi, „Storia della letteratura italiana“ (1795), Bd. VI, S. 1070.

[2] S. Seite 32, Anm. 2. Er starb 1573. Egnatio Danti gab das Lehrbuch mit Commentar heraus.

[3] So sagt Serlio, „Tutte l' opere di Architectura“ (Venedig 1584) zu Anfang des zweiten Buchs, das von der „prospectiva“ handelt, fol. 18^{verso}: „il prospectivo non farà cosa alcuna senza l' Architectura, nè l' Architecto senza prospectiva.“

[4] Brunellesco und Donatello machten Aufnahmen von den römischen Bauten „colle misure delle larghezze, ed altezze, secondo che potevano arbitrando certificarsi, e longitudini ec.“ (Moreni, „Due vite inedite di Filippo di Ser Brunellesco“, S. 305). Alberti: „De' ludi matematici“ (in Bonucci, „Opere volgari di Alberti“, Bd. IV). Leonardo: Ravaisson-Mollien, „Les manuscrits de Léonard de Vinci“, Manuscrit B, fol. 55^{verso}, 56^{recto}. In dem Titelholzschnitte der „Antiquarie Prospettiche Romane composte per Prospettivo Milanese Dipintore“, herausgegeben von Govi, sehen wir ein Instrument zur Vermessung angewendet.

[5] S. Ghiberti's Commentare und Hans Semper, „Donatello, seine Zeit und Schule“ (Quellenschriften für Kunstgeschichte, Bd. IX, Wien 1875), S. 137 fg.

besserung der Perspective und gelangten, in der freudigen Erregung über die weit hinausgerückten Grenzen ihres Könnens, von dem strengen in bestimmte Schranken gebannten Reliefstil der alten Zeit zu einem neuen, reichen, malerischen Stile. Ihre Lernbegier hörte jedoch schon nach dem ersten Anlaufe, den sie genommen, auf, und theilte sich ihren Nachfolgern nicht mit, da die weiteren Ziele ihrer Kunst in anderer Richtung lagen.

Von der Mitte des 15. Jahrhunderts an nahmen hauptsächlich die Maler die selbständige Forschung in die Hand[1], bis sie dieselbe im folgenden Jahrhunderte den zu Mathematikern berufenen Künstlern, den Architekten, wiederum überliessen, theils auch selbst, nunmehr besonders dazu befähigt, in die Reihen derselben eintraten. Wie Bramante und Rafael wandten sich auch Baldassare Peruzzi, Girolamo Genga, Giulio Romano und Sebastiano Serlio von der Malerei und Perspective zur Architektur.[2]

In allen Kunstgattungen, welche die Anwendung perspectivischer Gesetze gestatteten, in der Architektur, Sculptur und Malerei, einschliesslich der Intarsiakunst[3], zog die Einführung dieser Neuerung einen mächtigen Aufschwung nach sich.

Die Verwendung der Perspective in der bildenden Kunst bewährte sich also in hohem Grade und trug dazu bei, auch bei Nichtkünstlern das Interesse an dieser nützlichen Wissenschaft zu wecken und zu stärken. Nachdem Alberti dieselbe am römischen Hofe eingebürgert hatte, stand sie daselbst in hohem Ansehen. Am ehernen Grabmonumente Sixtus' IV. in der Peterskirche sehen wir inmitten der sieben freien Künste, der Philosophie und der Theologie die „Prospettiva" als zehnte Repräsentantin der Wissensgebiete dargestellt, als weibliche Gestalt, welche einen Diopter[4] in der einen,

[1] S. Seite 41 fg.

[2] Damit belegt Serlio seine auf voriger Seite in Anmerkung 3 wiedergegebene Behauptung.

[3] Über letztere s. Hans Semper, „Donatello, seine Zeit und Schule", S. 152 fg., 263.

[4] Solche Diopter-Instrumente, aus einer runden Scheibe und einem um den Mittelpunkt drehbaren Lineal bestehend, an dessen Enden je eine Diopter-Vorrichtung angebracht ist, sind auch auf anderen Kunstwerken dargestellt, z. B. auf einem dem Giovanni Pisano zugeschriebenen Relief der Astronomie im Campo-Santo zu Pisa (s. Anhang zu Ciampi, „Lettera di Gio. Boccacci da Certaldo", Firenze 1827) und in dem Horoskopbilde Giorgione's in Dresden.

das Familienabzeichen des Verstorbenen, den Eichenzweig, in der anderen Hand hält, neben sich ein Buch, in dem die Grundsätze der Optik verzeichnet stehen.[1]

Die Künstler waren jedoch keineswegs die ersten, welche sich der Erforschung der Perspective hingaben, und auch nicht die einzigen, welche das Interesse daran förderten. Die angesehensten Mathematiker hatten ihnen schon vorgearbeitet, die Grundlagen der Forschung geschaffen. Wann die wissenschaftliche Untersuchung sich des Gesammtgebietes der Perspective bemächtigte, und ob bereits dem Nordländer Vitellio, der im 13. Jahrhunderte ein umfangreiches Werk über sie verfasste, die Hülfe mittelalterlicher Italiener sehr zu statten kam oder nicht, ist für uns augenblicklich von geringem Belang. Wichtig wäre es dagegen zu bestimmen, wieviel die bahnbrechenden Quattrocento-Künstler den Männern der Wissenschaft, die vor ihnen gelebt, zu verdanken hatten. Ausser der „Optik" des Vitellio, welche ihnen auch die optischen Theoreme Euklid's vermittelte, lagen ihnen noch zwei andere Werke vor, deren Verfasser grossen Ruf erlangt hatten: die „Bücher über Perspective" des Florentiners Paolo dell' Abbaco, welche sich unter den Schriften befunden haben werden, die von ihm 1366 unter sicherem Verschlusse in S. Trinità niedergelegt wurden, und die „Quaestiones Perspectivae" des 1416 verstorbenen Magisters Blaxius (Biagio) de Parma, deren in Florenz vorhandene Copie das Datum 1428 trägt.[2] Diejenigen Verse des Ugolino Verini, welche von den „Büchern über Perspective" Nachricht geben und neuerdings die Aufmerksamkeit auf sie gelenkt haben, gelten dem genannten Paolo dell' Abbaco des 14. Jahrhunderts, nicht dem ein Jahrhundert jüngeren Paolo Toscanelli, welchen erst die bald darauf folgenden noch umfassenderes Lob spendenden Verse verherrlichen. Als Unterschei-

[1] „Sine luce nihil videtur. Visio fit per lineas radiosas recte super oculum innitentes. Radius lucis in rectum semper porrigitur, nisi curvetur diversitate medii. Incidentiae et reflectionis anguli sunt aequales": Schraderus, „Monumenta Italiae" (1592), fol. 169'°. Grimaldus in seinem Manuscript über St. Peter vom Jahre 1619 (Barberini-Bibliothek, XXXIV, 50) und Alveri, „Roma in ogni stato", Bd. II, S. 174, lesen „mittentes" anstatt „innitentes".

[2] Über das paduaner Exemplar von 1399 s. Seite 44, über das florentiner Bandinius, „Catalogus Codicum Latinorum Bibliothecae Medicae Laurentianae", Bd. II, col. 36.

dungsmerkmal dieser beiden Florentiner, welche den Namen, die Wissensgebiete der Mathematik, der Himmelskunde und der Medicin sowie schliesslich die Berühmtheit gemein hatten, aber zu verschiedenen Zeiten wirkten, ist hervorzuheben, dass nur einer von beiden, und zwar nach den erhaltenen Biographien Paolo Toscanelli, sich durch die Erfahrenheit in sämmtlichen Wissenschaften, die es überhaupt gab, ausgezeichnet hat.[1] Toscanelli's wahrer Ruhm bleibt

[1] Die Verse des Ugolino Verini („De Illustratione Urbis Florentiae", S. 39 der Ausgabe von 1636) lauten:

Quid Paulum memorem? terram qui norat, et astra,
Qui Perspectivae libros descripsit, et arte
Egregius medica multos a morte reduxit.
. . . . . .
Paulus, et astronomus; Paulus geometer, et idem
Philosophus; novitque omnes doctissimus artes.
Vincit arithmeticis Nilum Florentia chartis;
Assyriaeque caput Babylon iam cessit Hetruscis.
Thuscus ab extremo numerorum Gange figuras
Accepit, velox qui computat omnia signis.

Die Uneinigkeit der Literarhistoriker hat es erschwert, die Verse mit Sicherheit auf den einen oder anderen Paulus zu beziehen.

Für den von Verini zuerst genannten Paulus halten wir Paolo dell' Abbaco, den berühmten Mathematiker und Astrologen, dessen Ruhm nach dem Zeugnisse seines Zeitgenossen Boccaccio über Italiens und selbst Europas Grenzen hinausreichte, und der, wie aus seinem Testament hervorgeht, im Besitze medicinischer Schriften war, also auch der Medicin nahe stand. Er hiess Paolo Ser Pieri de' Dagomari, appellatus maestro Paolo dell' Abbaco, auch mehrmals nur Paulus Geometra genannt. Nirgends wird von ihm Kenntniss der Philosophie oder gar Universalität des Wissens gerühmt. Da wir wissen, dass er seine astrologischen Schriften dem Kloster S. Trinità hinterliess, dass ferner am selben Orte später „molte opere di Prospettiva e di Geometria" bewahrt wurden, welche gleichfalls von einem Paolo dell' Abbaco herrührten, so müssen wir wol schliessen, dass die letzteren zu jenen astrologischen Schriften gehörten, und dass sich unter ihnen die von Verini genannten „Perspectivae libri" befanden. Wir verweisen über ihn namentlich auf Tiraboschi, „Storia della letteratura italiana" (1795), Bd. V, S. 200—203, 236, auch auf seine Biographie in dem „Liber de civitatis Florentiae famosis civibus" des Philippus Villani (herausgegeben 1847).

Der zweite Paulus, den Verini preist, war Paolo di maestro Domenico di Piero dal Pozzo Toscanelli, von 1397 bis 1482 lebend, Paulus Physicus genannt. Er gehörte dem Freundeskreise des Cosimo Medici an, war berühmter Astrolog und Philosoph, in allen Wissenschaften bewandert, und berieth seine Freunde

ungeschmälert, wenn wir im Gegensatz gegen die bisher gültige Ansicht darthun, dass er weder der Verfasser jener Schrift noch der Lehrer des Brunellesco, welcher diesen in der Perspective zuerst unterwiesen habe, gewesen ist.[1] Für letztere Berichtigung mögen deutlicher als Vasari die Jahreszahlen sprechen. Paolo Toscanelli, geboren 1397, war entweder noch ein Kind oder doch höchstens gegen zwanzig Jahre alt, als es dem um zwanzig Jahre älteren Brunellesco, der schon 1377 geboren war, glückte, der bildenden Kunst die perspectivischen Gesetze zu erschliessen.

Den Bibliotheken Italiens wird künftig hoffentlich noch reiche Belehrung über Stand und Fortgang der literarischen Perspectiv-Studien in der Früh-Renaissance entnommen werden. Insbesondere möge dann auch die gerüchtweise im folgenden Jahrhundert auftauchende Nachricht, dass Leonardo Aretino, der Staatskanzler von Florenz, über den Schattenschlag geschrieben haben solle[2], auf ihre Wahr-

---

auch als Arzt. Bisher galt er für den Verfasser der von Verini erwähnten „Bücher über Perspective" (s. Janitschek, „Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften", S. X), wie wir darzuthun glauben, mit Unrecht. Ausser auf das anziehende Charakterbild in Vespasiano da Bisticci's „Vite di uomini illustri del secolo XV" (1859), S. 507 fg., ist auch über ihn auf Tiraboschi, Bd. VI, S. 395 fg., zu verweisen.

[1] Vasari's Worte „egli imparò la geometria da lui" (Bd. II, S. 333 der Sansoni-Augabe), haben die doppelte Auslegung erfahren: „Brunellesco lernte von Paolo Toscanelli", und umgekehrt „Paolo Toscanelli lernte von Brunellesco", letzteres bei Ximenes, „Del vecchio e nuovo Gnomone Fiorentino" (1757), S. LXXIII. Tiraboschi, Bd. VI, S. 375 und 1064, gibt beide Ansichten wieder. Beachtet man, dass Vasari in der 2. Ausgabe seines Werkes den Satz einleitet mit der Wendung „Tornando poi da studio maestro Paolo dal Pozzo Toscanelli" (an Stelle des unbestimmten „Avvenne che tornò da studio etc." der 1. Ausgabe), d. h. nachdem Brunellesco dem Masaccio und den Intarsiatoren die selbstgefundene (trovò da se: Vasari, S. 332) perspectivische Methode mitgetheilt hatte, so darf man den Paolo Toscanelli keinesfalls mehr für seinen Lehrer in der Praxis der Perspective halten, wie es bisher in der Regel geschehen ist. Die Stelle wird so zu verstehen sein, dass Brunellesco die praktische Lösung des Problems von selbst fand, aber nachträglich sich von dem jüngeren Freunde in die Wissenschaft der Geometrie einführen liess.

[2] Daniel Barbaro, „La pratica della perspettiva" (1568), S. 177, schliesst das Kapitel „della projettione delle ombre" mit den Worten: „et io intendo che Leonardo Aretino ne fece già uno trattato." Einen anonymen „Tractatus de umbra et de luce" führt Bandinius „Catalogus Codicum Latinorum Bibliothecae Medicae Laurentianae", Bd. II, col. 81, in einem Codex aus dem 14. bis 15. Jahrhundert an.

heit hin geprüft werden. Solange es für sie an besser verbürgten Aussagen fehlt, kann eine Verwechselung mit Leonardo da Vinci für wahrscheinlich gelten. Zum Glück sind wir bereits jetzt wenigstens über die Erfolge derjenigen beiden Männer gut unterrichtet, des Brunellesco und des Alberti, welchen die Malerperspective in Mittelitalien ihren raschen Aufschwung verdankt.

Brunellesco hat in jungen Jahren eine hohe Vollendung in perspectivischer Wiedergabe von Ansichten erlangt. Sein anonymer Biograph, der ihn noch persönlich gekannt hat, erklärt ihn für den Entdecker der wichtigsten Regel, auf welcher die Entwickelung der Perspective seitdem beruht habe; und die Beispiele, welche er anführt, rechtfertigen in vollem Umfange das ertheilte Lob.[1] Brunellesco war den Malern seiner Zeit weit voraus. Er gab im Bilde den Augenpunkt („dove percoteva l'occhio") an, merkte auf die Distanz („distanza"), schuf also in der That die Grundlagen perspectivischer Zeichnung. Er wie sein aufrichtiger Bewunderer Alberti empfanden reine Freude über die grosse und neue Errungenschaft, Naturaufnahmen bis zur Täuschung wahrhaft zu gestalten. Brunellesco überdeckte in seiner Aufnahme von S. Giovanni den Himmel mit polirtem Silber, damit sich darin das Spiel der Wolken widerspiegele, gab das Bild dem Beschauer in die eine Hand, liess ihn von der Rückseite des Bildes durch eine kleine Öffnung, welche er im Augenpunkte angebracht hatte, sehen, gab ihm sodann einen Spiegel in die andere Hand und konnte nun, da er vorher die Distanz so gewählt hatte, dass die Armlänge ihr jetzt entspreche, sicher sein, dass die Wahrheitstreue der Darstellung Staunen erregte. Ein anderes mal, als er die Piazza della Signoria aufgenommen hatte, schnitt er die Bildfläche am oberen Umrisse der Häuser ab und stellte das Bild so auf, dass der Himmel über dem gemalten Platze erschien. Alberti's Biograph erzählt uns, dass auch dieser es liebte, vollkommene Täuschungen zu erzielen, indem er Nacht- und Seebilder in einem geschlossenen Behältnisse anbrachte und sie durch eine kleine Öffnung betrachten liess.

Brunellesco's perspectivische Studien waren zu Anfang des

[1] S. Moreni, „Due vite inedite etc.", S. 296—300, wo das im Folgenden Mitgetheilte berichtet wird.

15. Jahrhunderts zur Reife gediehen[1], die des ein Menschenalter jüngeren Alberti gegen Mitte der dreissiger Jahre. Des letzteren Schrift über die Malerei, in welcher die gewonnenen Resultate über die Perspective niedergelegt sind, ist 1435 abgeschlossen, ein Jahr nach der Rückkehr des verbannten Geschlechts der Alberti nach Florenz, welche ihn mit Brunellesco zusammenführte. Von den elementaren Begriffen, die er zunächst feststellt, führt er im ersten Buche zum Verständnisse einer Construction der Bodenfläche des Bildes[2], die sich noch jetzt als richtig erweist: er bestimmt Augenpunkt („punto centrico") und Distanz („distanza"), übernimmt also die Errungenschaften Brunellesco's, zieht in einer Hülfsconstruction zunächst Linien vom Augenpunkte nach den Theilpunkten der verlängerten Grundlinie und fällt sodann vom Distanzpunkte aus eine Senkrechte auf dieselbe, wobei die gesuchten Entfernungen der Transversalen sich auf der Senkrechten abtragen. Dass er in der Anlage des Augenpunktes befangen erscheint, weil er ihn in Augenhöhe anzubringen empfiehlt, und dass er die einfachste Art, die Entfernung der Transversalen — durch Bestimmung der Diagonale der Bodenquadrate — zu finden, nicht sofort auch zur Construction verwendet, sondern sie nur zur Probe des Resultats nachträglich heranzieht, kann auf seine und Brunellesco's geniale Entdeckung nicht den leisesten Schatten werfen.

In die Ausgabe der „Opere volgari" Alberti's ist noch ein besonderer Tractat über die Perspective aufgenommen worden, welchen der Herausgeber, Bonucci, in einem Manuscripte der Riccardiana entdeckt hat.[3] So werthvoll die Kenntniss dieses Tractates ist, so liegt doch kein Grund vor, Alberti für seinen Verfasser zu halten, da der Nebenumstand, dass der Codex, in welchem sich derselbe gefunden hat, ausserdem noch die „Ludi matematici" Alberti's enthält, doch gewiss nicht beweiskräftig ist. Im Gegen-

[1] Nach dem anonymen Biographen fallen sie in die „tempi della sua giovanezza" (vgl. Moreni, „Due vite inedite", S. 295, 296, 300). — Hans Semper: „Donatello, seine Zeit und Schule", S. 139, möchte dafür etwa die Jahre 1415—20 bestimmen, womit der spätest mögliche Termin für die Datirung der Entdeckung gefunden ist.

[2] Janitschek, „Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften", S. 79 fg. und S. XI, XII.

[3] Bonucci, „Opere volgari di Alberti", Bd. IV.

theil sprechen Form und Inhalt auf das deutlichste gegen dessen Autorschaft. Alberti hat freilich daran gedacht, seine Demonstrationen, d. h. seine beweisenden Experimente mit den Ansichten im geschlossenen Behältnisse, vielleicht einmal schriftlich zu behandeln.[1] Von ihnen aber spricht der fragliche Tractat nicht. Er ist ein in drei Theile zerfallendes Lehrbuch der Optik, das sich mit dem directen Sehen, mit Reflexion und Refraction der Strahlen beschäftigt. Sprache, Satzbau und Charakter der Darstellung sind durchaus anders als in Alberti's Werken.[2] Vor allem aber ist die hier vorgetragene Lehre theilweise verschieden von derjenigen, welche im Buche über die Malerei ausgesprochen ist: eine Verschiedenheit, die sich auf die Grundlehren von den Sehstrahlen, von der Grösse der Erscheinung, von den Winkeln erstreckt und nicht aus einer etwaigen Weiterentwickelung eines gemeinsamen Verfassers, sondern nur aus der Verschiedenheit der Verfasser erklärt werden kann. Diese gewichtigen Gründe werden es nöthig machen, den Tractat „Della Prospettiva" aus den Schriften Alberti's, denen er erst vor wenigen Jahrzehnten eingereiht wurde, wiederum auszuscheiden. Ob in ihm die von Ugolino Verini genannte Schrift des Paolo dell' Abbaco vorliegt, oder wer sonst sein Verfasser sein mag, muss vorläufig noch unentschieden bleiben. Jedenfalls wird Alberti's Perspectivlehre lediglich aus seinem Buche über die Malerei und der Schrift über die Elemente der Malerei beurtheilt werden dürfen.

Nach dem Vorgange Brunellesco's und Alberti's richteten auch die Maler in Florenz ihr Hauptaugenmerk auf Regelmässigkeit und Sicherheit der perspectivischen Wiedergabe. Paolo Uccello soll dem Hange zu perspectivischen Problemen im Übermaasse nachgegeben haben, doch waren seine Bemühungen wenigstens erfolgreich. An ihm hebt Vasari die vollendete, auf beliebig hohe Annahme des Augenpunktes gegründete Darstellung der Bodenfläche, der Baulich-

[1] Was unter den Demonstrationen, von denen Alberti spricht („Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften", S. 81), zu verstehen ist, erklärt sein anonymer Biograph (Bonucci, Bd. I, S. CII fg.).

[2] Wir wollen nur auf die gewohnheitsmässige Verwechselung von il und lo (lo primo, lo secondo, dagegen il specchio), die häufige Erwähnung des Polixeo, dem der Tractat gewidmet ist, die Berufung auf die „Perspettivi e filosofi", die Bezeichnung des Aristoteles als „il Filosofo" hinweisen: lauter Eigenheiten, die den Schriften Alberti's fremd sind.

keiten und der Figuren hervor.[1] Seine Meisterschaft in der Bewältigung der Verkürzungen ist in dem Fresco der Sündflut, das er im Klosterhofe von S. Maria Novella gemalt hat, bewundernswerth und sichert ihm auf dem Gebiete der Perspective ein hohes Verdienst, auch wenn er schon auf den grundlegenden Forschungen seiner beiden Vorgänger hat fussen können. Von der Bedeutung seiner „Mazzocchio"-Studien, von denen Vasari spricht, können wir uns leicht überzeugen, wenn wir das Lehrbuch eines hundert Jahre jüngeren Meisters der Perspective, des Patriarchen von Aquileja Daniel Barbaro, aufschlagen, wo es heisst[2]: „Höchst schwierig ist es, ein Mazzochio oder Torchio, wie man es nennt, zu zeichnen, und bei aller Schwierigkeit ergötzt es uns doch, den Weg dazu zu finden und Grundriss und unverjüngte Ansicht davon kennen zu lernen, weil es uns Gelegenheit gibt, viele schöne Formen darzustellen, und uns für das, was in der Perspective noch erübrigt, Erleichterung schafft. Dasselbe ist ein Körper mit kreisförmiger oder vielseitiger Oberfläche in der Art eines Kranzes und war, soviel ich gehört habe, vormals als Kopfputz der Frauen in Gebrauch." Die Abbildungen, welche Daniel Barbaro seinen Constructionen als Erläuterung beigibt, lassen uns nun diese „Mazzocchi" im Fresco der Sündflut wiedererkennen, wo die Mittelfigur des Bildes, eine Frau, ein solches auf dem Kopfe, der Nackte mit den fliegenden Haaren eines um den Hals trägt. Auch auf einer Zeichnung Uccello's im Louvre aus Vasari's Besitz sehen wir ein Mazzocchio dargestellt.[3] Die Mazzocchio-Studien hatten übrigens nicht zum Zweck, die perspectivische Verjüngung eines Kreises zu Wege zu bringen, was schon vorher Alberti gelungen war[4], sondern setzten bei ihrer Complicirtheit die Fähigkeit, Kreise zu verjüngen, bereits voraus.

Früher als im übrigen Italien achteten in Florenz die Künstler auf die Wichtigkeit der Perspective. Brunellesco erkannte die ersten Grundregeln, Alberti formulirte und verkündete sie in seiner dem Brunellesco gewidmeten Schrift, und Ghiberti wie Uccello drängten

[1] Vasari, ed. Sansoni, Bd. II, S. 204.

[2] Daniel Barbaro, „La pratica della Perspettiva", S. 121.

[3] No. 1970 der Zeichnungen des Louvre (unausgestellt), wol dieselbe von grösster Geduld zeugende Zeichnung, welche Vasari (ed. Sansoni, Bd. II, S. 215) besessen hat.

[4] „Kleinere kunsttheoretische Schriften", S. 107 fg.

die florentiner Plastik und Malerei in die von jenen schöpferischen Geistern eröffneten Bahnen. Nach Möglichkeit machten sich die florentiner Quattrocentisten die neuerrungenen Vortheile zu eigen, welche die angestrebte Naturwahrheit bedeutend erhöhen half.

In Florenz erhielt auch Piero della Francesca seine künstlerische Ausbildung, als jugendlicher Zeitgenosse des Uccello. Sodann lernte er Oberitalien kennen, wo inzwischen die perspectivischen Studien gleichfalls in den Vordergrund getreten waren, und trat in engen Verkehr mit seinem Landsmanne, dem Mathematiker Luca Pacioli, dem späteren Übersetzer Euklid's. So wurden ihm von verschiedenen Seiten her Anregungen zu perspectivischen Studien geboten. Ob er deren in hohem Grade bedurfte, oder ob er mehr seinem eigenen Antriebe folgte, ist ungewiss. Wie dem auch sei, auf jeden Fall ist er hinsichtlich seiner bedeutenden Gesammtleistung nicht minder der gebende wie der empfangende Theil. Er verdankt der Optik Euklid's die Grundlagen, auf denen er weiterbaut [1]; ihm wiederum verdanken die Italiener des folgenden Jahrhunderts ein Werk, das sie bei ihren mit reicheren Hülfsmitteln betriebenen Forschungen zur Grundlage nahmen: die Schrift über die Perspective und Malerei, welche von Raphael Volaterranus in den zu Eingang dieses Abschnittes abgedruckten Worten rühmend hervorgehoben, von anderen Schriftstellern gekannt und benutzt wurde, aber noch immer der Veröffentlichung harrt. Die Vortrefflichkeit dieses Werkes hat einigen Stellen daraus Aufnahme in das Lehrbuch des Daniel Barbaro verschafft, auf die sich unsere Kenntniss desselben beschränkte, bis sie vor einigen Jahren durch eine gedrängte Inhaltsangabe der ganzen Schrift erweitert wurde. [2] Als selbsständig gefundene, nicht von Euklid eingegebene Construction, welche für den Maler einen besonders hohen Werth besass, muss das zur Vermeidung des Fehlers zu geringer Distanz ersonnene Mittel hervorgehoben werden. [3] Piero kam darauf durch die Beobachtung, dass unser Gesichtsfeld kaum

---

[1] Im 5. Kapitel der „Pratica della perspettiva" des Barbaro, das auf Piero zurückgeht, lassen sich die Schlusssätze der Einleitung zu Euklid's Optik und die Theoremata 6, 10, 11, 60 erkennen.

[2] S. „Kunst-Chronik" (1878, No. 42), Bd. XIII, S. 670 fg.: Janitschek, „Des Piero degli Franceschi drei Bücher von der Perspective".

[3] S. das 8. Kapitel der „Pratica della perspettiva" des Daniel Barbaro.

den vierten, oder vielmehr nur den sechsten Theil eines Kreises betrage. Noch lange nach seinem Tode spricht Padre Egnazio Danti, der Herausgeber der Perspective Vignola's, mit Anerkennung und Dank von Piero's epochemachenden Leistungen, welche allen Architekten seiner Zeit von grösstem Nutzen und eines ewigen Lobes werth seien.[1] Leicht, sagt er mit einer damals beliebten Wendung, ist es immer, zu schon gemachter Entdeckung etwas hinzuzufügen.

In Oberitalien ist uns aus früher Zeit keine Schrift bekannt, welche wir der Alberti's an die Seite stellen dürften. Doch tritt uns auch hier wie in Florenz frühzeitig der Name des Biagio de Parma entgegen, und es wäre immerhin möglich, dass die „Quaestiones perspectivae"[2] dieses berühmten Philosophen und Mathematikers, welche mehr mathematischen als naturwissenschaftlichen Inhalts sein sollen, und seine in Squarcione's Jugend fallende Lehrthätigkeit in Padua (von spätestens 1407 bis 1411) der Malerei den grossen Dienst geleistet haben, die dortigen Künstler in die Perspective einzuweihen, den man sonst einer Fahrt des wanderlustigen Squarcione nach Florenz[3] oder umgekehrt der Reise des Uccello nach Padua[4] zuzuschreiben geneigt war. Wird jene Schrift, von der sich Exemplare in Venedig, Mailand, Florenz und Rom befinden, einmal genau untersucht, so wird sich auch herausstellen, ob ihr und ihrem Verfasser diese Bedeutung zukommt oder nicht. Wäre die Berührung mit Florenz für die Paduaner wirklich maassgebend gewesen, so müssten wir die florentiner Perspective bei ihnen eingebürgert finden. Da dies jedoch nicht der Fall ist, sich im Gegentheil eine gründliche Verschiedenheit des in Florenz und des in Padua gebräuchlichen Verfahrens herausstellt[5], so geht es nicht an, das

[1] Barozzi da Vignola, „Le due regole della prospettiva pratica" (Rom, 1611), Prefatione und S. 82, 84.

[2] Das Manuscript, das mit der Angabe „scriptae anno Domini 1399" schliesst, kam im vorigen Jahrhundert aus der Bibliothek von S. Giovanni di Verdara in Padua nach Venedig: Valentinelli, „Bibliotheca manuscripta ad S. Marci Venetiarum", 1868–73, Bd. I, S. 89, Bd. IV, S. 153 (wonach er schon 1400 nach Padua berufen worden wäre, während Tiraboschi, Bd. VI, S. 311, dafür das Jahr 1407 angibt), und 244.

[3] Vgl. Hans Semper, „Donatello, seine Zeit und Schule", S. 153 fg.

[4] Vgl. Crowe und Cavalcaselle, „Geschichte der italienischen Malerei", Bd. V, S. 382.

[5] S. Seite 51 fg.

eine vom anderen abzuleiten. Die paduaner Perspective ist selbständig erdacht und steht an Richtigkeit hinter der florentiner weit zurück.

In der Gelehrtenstadt Padua wurden die Perspectivstudien diesseit der Apenninen zuerst heimisch, später in Mailand. Sie verliehen der „Malschule" Squarcione's ein wissenschaftliches Ansehen[1]. Eine Wiederauffindung der verschollenen Perspectivzeichnungen Mantegna's, welche mit Erläuterungen von seiner Hand versehen waren[2], könnte uns die Mittel bieten, den Umfang seiner Kenntniss der Naturgesetze aus sicherer, schriftlicher Quelle zu erkennen. Bisher stehen uns hierzu nur die Mittel zu Gebote, von jüngerer Überlieferung auf ihn zurückzuschliessen, und aus den fertigen Kunstwerken Rückschlüsse auf ihre Entstehung zu ziehen. Mit Hülfe des Gauricus gelingt es, die Construction, nach welcher die Fresken in der Kirche der Eremitani in Padua entworfen sind, nachzuweisen.[3] Und das Deckenbild im Palaste zu Mantua, welches Amoretten in Unteransicht um eine die Decke durchbrechende runde Galerie gruppirt zeigt, wird jener Methode, den Grundriss des Kopfes zu zeichnen, nicht fern stehen, welche nach Lomazzo's gewichtiger Versicherung von Vincenzo Foppa stammen soll und sich aus den Werken Dürer's und Daniel Barbaro's kennen lernen lässt.[4] Es zeigt die virtuose

---

[1] S. Michaelis Savonarolae „Commentariolus de laudibus Patavii" in Muratori's „Rerum Italicarum Scriptores", Bd. XXIV, col. 1170, 1181, wo über das vielbesuchte „Pictoriae Studium" gesprochen wird, als dessen Haupt wir den Squarcione ansehen.

[2] Lomazzo, „Idea del tempio della pittura", cap. 4: „Andrea Mantegna, c' ha fatto alcuni disegni di prospettiva, dove ha delineato le figure poste secondo il suo occhio, delle quali io ne ho veduto alcune di sua mano, con suoi avvertimenti in scritto appresso Andrea Gallarato grande imitatore di quest' arte."

[3] Auf Seite 52 zeichnen wir die Construction zweier Fresken Mantegna's.

[4] Als Beispiel führt Lomazzo, „Trattato etc.", lib. V, cap. 21, die von Dürer und Daniel Barbaro übernommenen Aufnahmen des Kopfes bei wiederholt veränderter Lage an, von denen immer die eine für die Verkürzungen der anderen entscheidend sei. Es handelt sich um die Figuren des 1. und 4. Buches der „Vier Bücher von menschlicher Proportion" Dürer's, die Daniel Barbaro, „Pratica della perspettiva", parte VIII, cap. 2—4, unter Bezugnahme auf Dürer wieder abgedruckt hat. Ludwig, „Lionardo da Vinci, das Buch von der Malerei", Bd. III, erklärt die von ihm auf S. 180 abgebildeten Fig. III und IV für Beispiele von Foppa's Mustertafeln für Projection der menschlichen Figur, folgt also Lomazzo

Lösung eines schwierigen Problems, dessen Stellung und Ausführung in grossem Maassstabe den Mittelitalienern nicht in den Sinn kam.

Nun wurde Mailand zum zweiten Hauptort perspectivischer Studien in Oberitalien, wo eine reiche, uns nur zu geringem Theile erhaltene Literatur entstand, die sich an die Namen Foppa, Bramantino und Zenale, namentlich aber Leonardo knüpft.[1] Vor den Toscanern und Paduanern, welche sich fast ausschliesslich mit der Linearperspective befassten, zeichnet sich Leonardo durch Vielseitigkeit der perspectivischen Forschungen aus. Ihm als Florentiner war die Methode Alberti's, vermittelst des Augenpunktes und des Distanzpunktes die Grundfläche in richtiger Verjüngung zu entwerfen, bekannt[2], während sie den Paduanern und wahrscheinlich allen Oberitalienern noch unbekannt blieb. Ferner fand er die richtige Fassung des Gesetzes, welchem die stetige Abnahme der Erscheinungen bei stetig wachsender Entfernung unterliegt, indem er die Entfernung der Bildfläche vom Auge zur Maasseinheit bestimmte: bei Versuchen ergab sich ihm, dass gleichgrosse Gegenstände, welche aus der Bildfläche in 2, 4, 8fache Entfernung vom Auge fortgerückt werden, $^1/_2$, $^3/_4$, $^7/_8$ ihrer Grösse einzubüssen scheinen, dass also bei Verdoppelung des Abstandes die Erscheinung stets auf die halbe Grösse, auf $^1/_2$, $^1/_4$, $^1/_8$ herabsinkt.[3] Schon Jahrzehnte vorher hatte

---

ohne Bedenken. Seine Figuren III—V finden sich im 4. Buche Dürer's, Fig. III auch bei Barbaro (im Gegensinne). Sieht man aber Lomazzo's Äusserung nicht für beweiskräftig an, so ist es bisher noch unerwiesen, dass die fraglichen Figuren wirklich von Foppa stammen. Einen Wahrscheinlichkeitsbeweis für ihre mailänder Herkunft könnte eine Zeichnung Leonardo's (Pl. XL, No. 1 der „Scritti letterari di Leonardo da Vinci", zu vergleichen mit Barbaro's letzter Figur) ergeben, wenn feststände, dass diese Zeichnung in Mailand entstanden ist.

[1] S. Lomazzo, „Trattato della pittura", lib. V, cap. 21; „Idea del tempio della pittura", cap. 4.

[2] Ravaisson-Mollien, „Les manuscrits de Léonard de Vinci", Manuscrit A de la Bibliothèque de l'Institut, fol. 36vo, 41 fg., lehrt uns die Auffassung Leonardo's von Augen- und Distanzpunkt kennen. Alberti's und Leonardo's Verfahren erklärt Ludwig, Bd. III, S. 176 fg.

[3] Deutlich ist diese Beobachtung ausgesprochen im pariser Manuscript A (Ravaisson-Mollien, Manuscrit A, fol. 8vo, und J. P. Richter, Bd. I, Nr. 100). Mit Hülfe dieser Stelle und anderer Interpunktion lässt sich die schon früher bekannt gewordene Stelle des Vaticanischen und des Ashburnham-Codex (Ludwig, Bd. I, S. 450 fg., Bd. III, S. 187, 276 fg., 324, und J. P. Richter, Bd. I,

man geahnt, dass ein solches Naturgesetz bestehe, aber man hatte es nur unvollkommen beobachtet, seinen Zusammenhang mit dem Abstand der Bildfläche vom Auge nicht erkannt, sodass Alberti vor Anwendung desselben in der damaligen Fassung warnen musste; in der That ist die Regel fehlerhaft, dass bei Eintheilung der Grundfläche in Quadrate jede folgende Quadratreihe um $^1/_3$ niedriger erscheine als die vorhergehende.[1] Durch richtiges Erkennen des Gesetzes, dem die stetige Abnahme der Erscheinungen unterliegt, erwarb sich Leonardo auch um die Erforschung der Linearperspective ein grosses Verdienst. Nach den bisher veröffentlichten Manuscripten zu schliessen, galt aber sein Interesse in noch höherem Grade der vor ihm vernachlässigten Luftperspective und der naturwissenschaftlichen Perspective, der Optik in unserem Sinne, die er in seinen Schriften weit ausführlicher behandelt als Alberti. Wenn Alberti und Leonardo die Entscheidung zwischen den zwei entgegengesetzten Theorien des Alterthums, welche von den Stoikern und den Epikuräern angenommen waren, schwer wird, deren eine, das Ausgehen der Sehstrahlen vom Auge, in der Einleitung zu

---

Nr. 99) dahin erklären: „Ich finde, dass von zwei gleichgrossen Gegenständen, deren zweiter so weit vom ersten entfernt ist, wie der erste vom Auge, der zweite halb so gross erscheinen wird wie der erste; dass ferner ein dritter Gegenstand, wenn er vom zweiten so weit entfernt ist wie die beiden ersten von einander, wörtlich: wie der zweitvorhergehende vom drittvorhergehenden — es müsste statt dessen heissen: wie der zweite vom Auge —, halb so gross wie der zweite erscheinen wird, und so weiter. Angenommen, dass (hierbei bisjetzt) die Entfernung noch nicht volle 20 braccia beträgt, so wird der Gegenstand, der nun als mannshohe Figur präcisirt wird, bei 20 braccia $^4/_5$ (Schreibfehler: $^4/_2$) seiner Grösse einbüssen, bei 40 braccia $^9/_{10}$, bei 60 — es müsste heissen: 80 — braccia $^{19}/_{20}$, und so fort. Nimmt man die Bildfläche 2 Mannslängen weit vom Auge an anstatt 1 Mannslänge (ungefähr so viel, nämlich 4 braccia, betrug ihre Entfernung, und zugleich die des ersten Gegenstandes, wie sich aus den Zahlen ergibt, im soeben durchgesprochenen Beispiele), so macht das allerdings einen grossen Unterschied in der Anzahl der braccia, die man im ersten und die man im zweiten Falle (bei 1 und bei 2 Mannslänge Entfernung) anzunehmen hat.“ Zweimal hat sich hier der gleiche Fehler falscher Analogie eingeschlichen, den wir in den Bemerkungen zwischen Gedankenstrichen verbessert haben: die Entfernung beträgt nicht das 1, 2, 3fache, nicht 20, 40, 60 braccia, sondern das 1, 2, 4fache und 20, 40, 80 braccia. Im Manuscript A ist dieser Fehler überwunden.

[1] Janitschek, „Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften“, S. 81.

Euklid's Optik behauptet, die andere, das Ausgehen der Sehstrahlen vom gesehenen Gegenstande, daselbst bestritten wird, so stehen beide unter dem Einflusse Plato's, des Vertreters einer dritten Sehtheorie, welche die Sehstrahlen sowol vom Auge als auch vom Gegenstande ausgehen lässt.[1]

Eine volle Würdigung der perspectivischen Studien, welche in der Entwickelung der Quattrocento-Kunst einen gewichtigen Factor bilden und deshalb klargelegt werden müssen, bedarf einer genauen Untersuchung sowol der künstlerischen wie der darauf bezüglichen literarischen Werke. Interessant würde der Nachweis sein, inwieweit die einzelnen Forscher die Ergebnisse,zu denen ihre Vorgänger bereits gelangt waren, kannten, sie den mühsamen Weg, der schon vor ihnen ohne ihr Wissen beschritten worden war, nicht nochmals selbst zurücklegen mussten, bevor es ihnen möglich wurde weiter vorzudringen. Bisher können wir schon vier ganz verschiedene, nach zwei Richtungen hin ausgebildete Methoden nennen, welche das 15. Jahrhundert zur Construction der Grundfläche erfunden hat. Erstens die von Alberti als fehlerhaft gekennzeichnete Annahme, dass von beliebig grossen gleichen Abständen jenseit der Bildfläche stets der folgende um $^1/_3$ abzunehmen scheine. Zweitens die von Alberti beschriebene Construction vermittelst des „Augenpunktes" und der „Distanz", auf Brunellesco zurückgehend. Drittens die paduaner Constructionsweise, welche die Bedeutung des „Distanzpunktes" nicht kennt und den Fehler zu geringer Distanz, an dem sie sonst thatsächlich leiden würde, durch Zuhülfenahme eines zweiten, dem „Augenpunkte" nahestehenden „Scheitelpunktes" auszugleichen sucht. Endlich viertens das von Leonardo entdeckte Gesetz doppelt starker Grössenabnahme bei doppelt zunehmendem Abstand. Ob Piero della Francesca, auf dem die Perspective des 16. Jahrhunderts basirt, sich die vollkommenste dieser Methoden, diejenige Alberti's, zu eigen gemacht hat, wird erst zu erweisen sein.

Die Uebersicht, in welche wir die Literatur bis zu der Zeit, in welcher Gauricus schrieb, gebracht haben, um sie zunächst zu sam-

[1] Plato, „Timaeos", 45 fg., wo es heisst: „es bildet sich ein Ganzes ὅπῃπερ ἂν ἀντερείδῃ τὸ προσπῖπτον (φῶς) ἔνδοθεν πρὸς ὃ τῶν ἔξωθεν ξυνέπεσεν." Über die antike Optik bis zu Aristoteles handelt eingehend Baumhauer in der Dissertation „De sententiis veterum philosophorum graecorum de visu, lumine et coloribus" (Trajecti ad Rhenum 1843). Vgl. Gellius, „Noctes Atticae", lib. V, 16.

meln und zu sichten, hat dargethan, dass im Laufe eines Jahrhunderts viele Künstler demselben Ziele zustrebten wie er.[1] Die Mittel, welche ihnen dabei zur Verfügung standen, waren an den verschiedenen Orten sehr ungleich. Die Florentiner waren in entschiedenstem Vortheil, da sie zu allem Anfang das Glück hatten, Brunellesco und Alberti zu den Ihrigen zu zählen. Die einfache, richtige Lösung des Hauptproblems, die von jenen gefunden war, fehlte dem Mantegna in Padua, dem Foppa in Mailand, welche beide sich ihrerseits durch Lösung kunstvollerer Probleme hervorthaten. Sie fehlte den Oberitalienern auch noch nach dem Jahre 1500, sowol in Padua wie grossentheils, wenn nicht durchgehends, in Mailand.

Das theils regelrechte, theils regellose Vorgehen, das sich in den Werken der Maler kundgab, veranlasste den Mailänder Bramantino, drei Arten von Perspective zu unterscheiden, welche zu seiner Zeit in Übung waren[2]: eine theoretische, die genau das Richtige traf, eine blos praktische, welche unwissenschaftlich verfuhr, daher fehlerhaft war, aber viele Anhänger zählte, und eine halb theoretische, halb praktische, die sich des Netzes oder Schleiers bediente. Die Unvollkommenheit der Constructionen, zu denen die Maler in Ermangelung richtiger Anleitung selbst in späterer Zeit nur greifen konnten, entschuldigte sie vollkommen, wenn sie vorzogen, von einer Construction völlig abzusehen. Es gab viele, welche dabei verharrten, ihre Bilder ganz nach dem Augenmaasse zu zeichnen.

Die Perspectivlehre, welche Gauricus darlegt, erhebt zwar den Anspruch auf Wissenschaftlichkeit, müsste also der theoretischen Klasse des Bramantino gleichgestellt werden, doch kommt ihr das derselben ertheilte Lob nicht zu. Sie hat nicht den Werth einer haltbaren wissenschaftlichen Leistung, wohl aber den eines Versuchs, dem der in einem Hauptpunkte nachweisbare Zusammenhang mit Mantegna ungewöhnliche Bedeutung sichert.

Gauricus findet, dass die Perspective eigentlich Sache des Malers sei, sich jedoch mit Leichtigkeit auf die Bildhauerkunst übertragen lasse. Er theilt sie in einen physiologischen und einen graphischen

[1] Vgl. auch die beiden Verzeichnisse von Perspectiv-Schriftstellern in der „Prefatione“ zu Vignola's „Le due regole“ und in Jacopo Morelli's, „Notizia d' opere di disegno“, 1. Ausg. (1800), S. 143 fg.

[2] Lomazzo, „Trattato“, lib. V, cap. 21—24.

Theil, offenbar geleitet durch Aristoteles, der ihr eine Mittelstellung zwischen naturwissenschaftlichen und mathematischen Wissenschaften anweist.[1]

Die physiologische Perspective, fährt er fort, hat es zu thun mit der Erklärung der Einwirkung alles Undurchsichtigen auf unser Sehen, sowie mit der Entstehung des Sehens auf directem Wege, auf dem Wege der Spiegelung und dem der Brechung der Strahlen.[2] Auf diese will er nicht näher eingehen, da sie seinem Thema ferner stehe und schon im Alterthum Bearbeiter gefunden habe. Gleichwol kommt er am Schlusse dieses Abschnittes nochmals auf sie zu sprechen, um, mehr in ästhetisirender Weise, einige Kategorien („species") derselben anzugeben, wozu er sich von den alten Theoretikern der Redekunst, Hermogenes und Quintilian, hatte ermuntern lassen. Diese Kategorien haben zwar, wie er selbst meint, mit Ausnahme einer einzigen nur für den Dichter, nicht für den bildenden Künstler, Bedeutung, sollen aber dennoch hier erwähnt werden. Es sind vor allem zwei: die „σαφήνεια", d. h. die Klarheit des eigentlichen Vorgangs, und die „εὐκρίνεια", d. h. die Wirkung des schmückenden Beiwerks; die letztere ist wiederum mehrerlei Art: sie ist „ἐνάργεια", wenn sie erkennen lässt, was dem eigentlichen Vorgange vorausgegangen ist, „ἔμφασις", wenn angedeutet wird, was auf ihn folgt, „ἀμφιβολία", wenn eine zweifache Auslegung möglich ist, wie z. B. wenn Gauricus, dem Polygnot folgend, einen Krieger so darstellt, dass man im Zweifel bleibt, ob er auf sein Pferd hinauf- oder von diesem herabsteigen will, oder endlich sie ist „νόημα", so oft mehr wahrgenommen als ausdrücklich angegeben wird.[3] Für jede dieser Kategorien werden Verse als Beispiele angeführt.

Die graphische Perspective, auf die es hier eigentlich allein ankommt, ist wiederum zweifacher Art, je nachdem sie die ganze Dar-

---

[1] Aristoteles, „Physik", lib. II, cap. 2 nennt Perspective, Musik, Astrologie „τὰ φυσικώτερα τῶν μαθημάτων". Vgl. „Scritti letterari di Lionardo", No. 13.

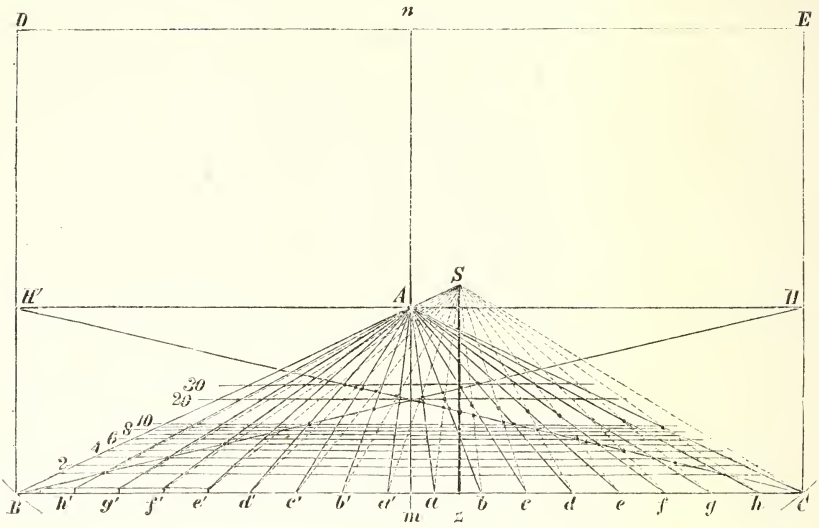
[2] Diese Eintheilung findet sich auch in Heliodor's „Optik", die wir jedoch nicht als Gauricus' Quelle ansehen können.

[3] Vgl. Hermogenes, „Περὶ ἰδεῶν", lib. I, cap. 2—4, „Περὶ μεθόδου δεινότητος, cap. 35, „Περὶ τῶν στάσεων", sectio 14; Quintilian lib. IV, cap. 2, VI, 2, 3, VII, 9, 10, VIII, 2—5, IX, 2, 4. Was über Polygnot gesagt wird, erzählt Plinius XXXV, 9 (35) 59.

stellung („totum opus") oder deren einzelne Theile („singulas partes") betrifft, also entweder das Gesichtsfeld abgrenzt oder die dem Blicke begegnenden Gegenstände in Betracht zieht. Zur Erläuterung seiner Darlegungen nimmt Gauricus mehrere Constructionen vor. Diese aber werden nur beschrieben, sind nicht als Zeichnungen dem gedruckten Texte eingefügt, sodass wir darauf angewiesen sind, sie, so gut es möglich ist, nach ihrer Beschreibung zu reconstruiren.

Für die erstere Art der graphischen Perspective, für diejenige, welche die ganze Darstellung („totum opus") betrifft, hat Gauricus eine Construction der Grundfläche („planum") in Erfahrung gebracht, die wir in Figur 3 ausführen wollen. Nachdem die Mittel- und die Grundlinie (m n und BC), mithin die Bildfläche (B C D E) bestimmt ist, wird folgender Weg vorgeschrieben, um die Eintheilung der Grundfläche in Quadrate zu gewinnen: man errichtet auf der Grundlinie („aequorea", BC), auf der man sich vorher Theilpunkte in gleichen Abständen (h′ g′ f′ etc. bis f g h) angegeben hat, eine mannshohe Linie („in humanam staturam", zS), zieht nun erstens von ihrem Scheitelpunkte aus nach den End- und Theilpunkten der Grundlinie Gerade (SC Sh Sg etc. bis Sg′ Sh′ SB) — wobei der Durchschnittspunkt der äussersten Geraden (SB) mit der senkrechten Mittellinie (m n) des Bildes (also Punkt A) die Höhe der Horizontlinie („plani finitrix", H′H) bestimmt —, zieht sodann zweitens Gerade von der Grundlinie nach der Horizontlinie (CA hA gA etc.) und drittens von einer Seite zur andern (die Diagonalen B H und CH′). Schliesslich soll man die erhaltenen Durchschnittspunkte verbinden. Der letzten Anweisung gemäss verbinden wir zunächst die gleichhoch liegenden Durchschnittspunkte (der Geraden A h Ag etc. bis A g′ Ah′ und der Diagonalen) miteinander durch Wagrechte. Wollten wir uns aber hiermit begnügen, so wäre Punkt S durchaus überflüssig. Da letzterer Punkt jedoch gewiss eine Bestimmung hat, die von ihm ausgehenden Geraden ganz sicher auch für die Construction benutzt werden sollen, so legen wir gleicherweise Wagrechte durch diejenigen Durchschnittspunkte, die sich, weil keine anderen in gleicher Höhe vorhanden sind, nicht mit anderen durch Wagrechte verbinden lassen, (also durch die Punkte, welche einestheils den Durchschnitt der Geraden Sg Sf etc. und der Diagonale CH′, anderntheils den Durchschnitt der Geraden S h Sg Sf etc.

und A h Ag Af etc. bezeichnen).[1] So erhalten wir die gesuchten Traversalen, welche in Verbindung mit den von der Grundlinie nach A gezogenen Geraden die Grundfläche des Bildes in regelmässige Vierecke getheilt erscheinen lassen. In der nachstehenden Figur 3 sind die ersten 10 Traversalen, die sich auf diese Weise ergaben, gezogen, von den weiteren aber, weil sie bei den kleinen Maassverhältnissen der Figur schwer zu unterscheiden wären, nur noch zwei angegeben.



Figur 3.

Diese Construction ist freilich einigermassen verwickelt und von Gauricus nicht einmal mit der nöthigen Klarheit beschrieben. Dass wir sie dennoch richtig aufgefasst haben, beweisen uns die beiden in der Kirche der Eremitani zu Padua befindlichen Fresken Mantegna's, auf deren Grundfläche noch sämmtliche Traversalen erkennbar sind: die nebeneinander gemalten und zusammen construirten Bilder der Taufe durch Jacobus und der Vorführung des Apostels vor den Richter. Wenn, wie in Figur 3, die Eintheilung der Grund-

[1] Nur diejenigen Punkte bleiben unberücksichtigt, welche anderen gar zu nahe stehen, um verwerthet werden zu können, z. B. der Durchschnitt von S h und CH' (weil dem von A h und CH' zu nah) von Sh' Sg' etc. und BH.

linie und die mannshohe Linie dem Fresco entsprechend gewählt werden, so ergibt sich bei der Construction genaue Übereinstimmung mit den Transversalen des Fresco, ein Beweis, dass letzteres nach dieser Construction angelegt ist.[1] Ausser den 10 ersten haben wir zu weiterem Vergleiche noch zwei entferntere Transversalen, welche der 20. und 30. des Fresco entsprechen, gezogen. So hilft uns erst die Eremitani-Kapelle zum richtigen Verständniss des Gauricus, und umgekehrt liefert uns dann Gauricus den Schlüssel zu der sonst unerklärlichen Perspective des Mantegna.

In den beiden Fresken versieht Punkt A den Dienst des Augenpunktes. Und an die Stelle der mannshohen Linie hat Mantegna einen vereinzelten Krieger gestellt, der den Beschauer fest anblickt. Die Ähnlichkeit mit der Bronzebüste, die in Mantua sein Grab schmückt, lässt uns in ihm den Maler selbst erkennen. In der Mitte seines Gesichts liegt Punkt S der Construction. Die sonderbare Verdoppelung der Grundlinie, durch welche Mantegna die zu weite Entfernung der ersten Traversale von der wirklichen Grundlinie berichtigt hat, haben wir in der linken unteren Ecke unserer Figur (über den Punkten B bis e′) ausgeführt.

Sollen wir nun von der Richtigkeit oder Falschheit dieser paduaner Construction Rechenschaft geben, so ist vor allem zu betonen, dass von Augenpunkt und Distanzpunkt zwar nicht ausdrücklich die Rede ist, aber Punkte, welche deren Dienste thun, verwendet werden, sodass ein directer Vergleich mit dem Verfahren Alberti's, das auf richtiger und bewusster Verwendung beider Punkte beruht, dennoch möglich wird. Dem Augenpunkte entspricht Punkt A, dem Distanzpunkte sowol H wie H′. Ersterer liegt also in der Mitte der Horizontlinie, letzterer um die halbe Länge der Grundlinie davon

[1] Als wir die Construction auf den Photographien, welche Naya von den beiden Fresken aufgenommen hat, ausführten, fanden wir die Traversalen folgendermaassen bestimmt: in den Durchschnittspunkten 1) der Diagonalen und der Geraden Ah Ag Af etc. liegen die Transversalen: No. 1 3 5 (7 nur ungenau) 10; 2) der Diagonale CH′ und der Geraden Sg Sf etc. liegen: No. 2 4 6 8 11 13 (14 auf Linie Sz) 16 18; 3) der Geraden AC Ah Ag etc. und Sh Sg etc. liegen: No. 9 10 11 12 13 15 17 19. Die ersten 20 Transversalen, mit Ausnahme zweier, No. 7 und 20, ergeben sich genau so, wie sie im Fresco vorhanden sind. Für die entfernteren wird, da sie immer mehr zusammenrücken, die Messung auch in den grossen Photographien unsicher.

entfernt. Ein Bild, nur mittelst dieser zwei Punkte construirt, würde eine unmöglich stark verkürzte, also verzerrte Ansicht liefern, da wir einen Gegenstand niemals aus einer Entfernung, welche nur seiner halben Grösse gleichkommt, klar zu sehen, folglich auch nicht abzuzeichnen vermögen. Um nun dem Fehler einer zu starken Verkürzung zu entgehen, ihn, da man ihn nicht zu verbessern weiss, wenigstens zu verdecken, wird ein dritter Punkt, der „Scheitelpunkt" der mannshohen Linie (S) geschaffen. Er bietet die Mittel, die in ihrer Tiefenausdehnung sämmtlich zu gross gerathenen Quadrate nochmals in horizontaler Richtung zu theilen. Durch diese weitere Theilung werden die Quadrate bald in zwei, bald in drei Theile zerlegt, welche aber nun keine richtig verkürzten Quadrate, sondern, ohne dass der Maler es gewollt hat, nur Rechtecke vorstellen.

Die ganze Construction, die sich des „Scheitelpunktes" bedient, kann, da dieser keine optische, natürliche Bedeutung besitzt wie der Augen- und der Distanzpunkt, kein richtiges Bild ergeben, und selbst ein annehmbares, wie Mantegna's Fresken es bieten, nur in dem besondern Falle, wenn wie hier der „Scheitelpunkt" so gewählt wird, dass die mit seiner Zuhülfenahme entstandenen Traversalen sich den übrigen Traversalen, zu denen der Augenpunkt verholfen hat, geschickt einfügen. In allen anderen Fällen, welche die letztere Bedingung nicht erfüllen, ist diese Construction unbrauchbar. Sie ist, um ein zusammenfassendes Urtheil zu fällen, mathematisch nicht richtig, wohl aber kunstvoll erdacht, und gereicht also ihrem Erfinder, dem Mantegna oder seinem Lehrer Squarcione, gleichwol zur Ehre.

Ein allgemein brauchbares Resultat erzielt diese paduaner Construction nicht. Sie genügt aber ganz gut der Anforderung, dass, wie Gauricus sich ausdrückt, Figuren, die man auf die so gefundene Grundfläche stellt, in richtiger Entfernung voneinander zu stehen („et cohaerere et distare uti oportuerit") scheinen. Da musste es sich nun freilich weiter fragen, wie man denn diese Figuren, überhaupt die einzelnen Theile der Darstellung, eigentlich zeichnen solle.

Bevor Gauricus sich dieser zweiten schwierigen Frage zuwendet, versucht er noch, die auf die ganze Darstellung bezügliche Perspective besser zu erklären. Zu diesem Zwecke nimmt er eine Eintheilung der Perspective in die Optik, Anoptik und Katoptik, d. h. in das Geradeaus-, Aufwärts- und Abwärtssehen, vor. Die Bildfläche, behauptet er, müsse beim Geradeaussehen als Wand, beim Aufwärts-

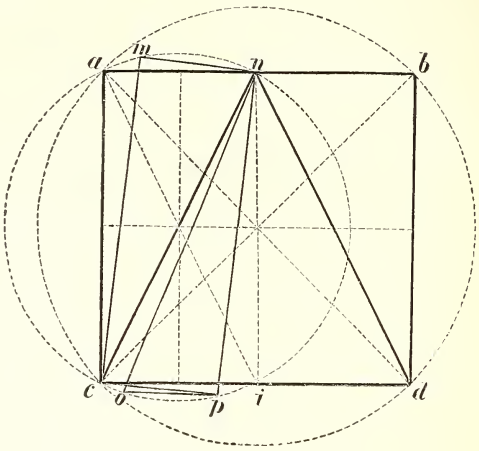
sehen als Himmel, beim Abwärtssehen als Erde angesehen werden. Beim Geradeaussehen könne man die in zweiter und dritter Reihe stehenden Figuren nur durch die Zwischenräume der vorderen Figuren erblicken, und zwar glaube der Beschauer von den vorderen etwas mehr als die Hälfte wahrzunehmen, während ihm die in zweiter Reihe stehenden Figuren flacher, die in dritter Reihe stehenden noch flacher erscheinen: wie sich an vielen alten Kunstwerken beobachten lasse. Nach diesem allgemeinen Gesetz erfordere die Darstellung von Figuren, welche nach der Tiefe zu von anderen entfernt sind, ein stärkeres Relief („prominebit exterius planum"). Beim Aufwärtssehen habe man darauf zu achten, wie gross Entfernung und Höhe der darzustellenden Gegenstände vom Standpunkte des Beschauers aus seien, und wie sich die Sehstrahlen auf die einzelnen Dinge vertheilen, da ja dem Näheren eine grössere, dem Entfernteren eine kleinere Gestalt zukomme. Beim Abwärtssehen endlich, dem häufigsten und schwierigsten Falle, habe man die Dinge so vor sich, dass die entfernteren über den näherstehenden angebracht werden müssten.

Wenn diese letzten Sätze einzelnen Theoremen Euklid's entsprechen [1], also nicht zweifellos das Ergebniss eigener Naturbeobachtung sind, so hat Gauricus gleichwol Euklid's Schrift über die Optik nicht in dem Maasse als ausgiebige Quelle benutzt, wie er es gekonnt hätte. Dasselbe muss von der ihm vielleicht ganz unbekannten Schrift Heliodor's gesagt werden, in welcher sich die obige Eintheilung in directes Sehen, in Spiegelung und Brechung der Strahlen findet. Auch für den folgenden Theil hätte aus beiden, damals freilich nur in griechischen Handschriften vorliegenden Schriften Nutzen gezogen werden können.

Die zweite Art der graphischen Perspective, die Wiedergabe der einzelnen Gegenstände („singulae partes"), wie sie erscheinen, nicht wie sind, muss unaufhörlich zur schwierigen Methode der Verkürzungen („decurtationes") greifen, deren Verständniss durch die folgenden Erläuterungen sehr erleichtert werden soll. In einem ersten Beispiele sucht Gauricus die Seitenansicht eines Dreiecks oder Vierecks zu gewinnen, indem er um die ganze und um die halbe Figur je einen Kreis beschreibt und dann die Eckpunkte

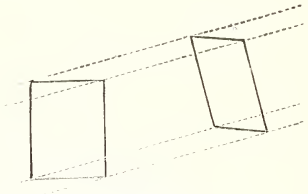
[1] Euklid, „Optik", Theorema 5 und 10.

der Figur von der Peripherie des grösseren Kreises auf die des kleineren überträgt, wobei er sie nach Bedürfniss verschiebt. Danach würden in nachstehender Figur 4 das Viereck a b c d und das Dreieck c n d in der Verkürzung die Gestalt c m n p und o n p erhalten.

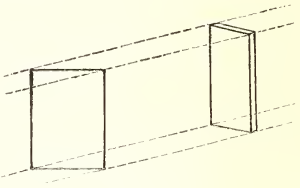


Figur 4.

Zur Gewinnung anderer verkürzter Ansichten führt er in weiteren Beispielen (Figur 5—8) die Regel durch, die Eckpunkte der Figuren, oder an Köpfen die besonders markirten Punkte, auf parallelen, nicht ganz wagrechten Linien zu verschieben. Die Verwen-



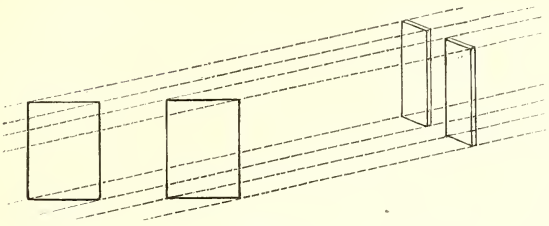
Figur 5.



Figur 6.

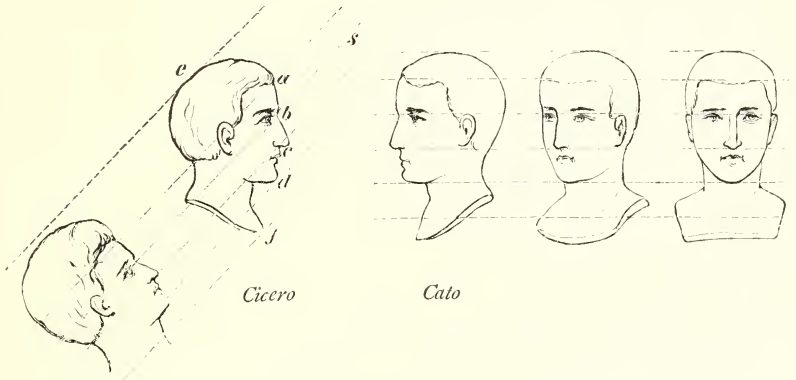
dung paralleler Linien wird freilich nie ein richtig verkürztes, vielmehr ein verschobenes Bild liefern, bei welchem die gegenüberliegenden Seiten eines Vierecks parallel bleiben, also keinem Verschwindungspunkt zustreben. Indem Gauricus seine Versuche auf

die Darstellung des Kopfes in verschiedenen Ansichten erstreckt, beschäftigt auch ihn die Aufgabe, deren Lösung in den auf Foppa



Figur 7.

zurückgeführten Zeichnungen vorliegt. Plinius mag ihn dazu angeregt haben.[1]



Figur 8.

Sämmtliche Constructionen des Gauricus, welche wir nach seinen Anweisungen auszuführen und zu erklären bestrebt waren, sind

---

[1] Die Aufforderung dazu lag in Plinius' Worten, XXXV, 8 (34) 56, Cimon habe erfunden „varie formare vultus, respicientis suspicientisve vel despicientis" (vgl. auch Georgius Valla Placentinus, „De expetendis et fugiendis rebus", Venedig 1501, lib. I, cap. 6); ihr nachkommend rühmt sich Gauricus, in seinen Zeichnungen dem Kopf eine Wendung zu geben „in despectum, suspectum, aspectum etc.". Auch Foppa wird zu seinen Zeichnungen durch diese Nachricht über einen antiken Künstler angeregt worden sein.

auf keine optischen Gesetze gegründet und können folglich kein richtiges Resultat ergeben. Sie liefern keine mathematisch genauen, naturgetreuen, sondern nur annähernd naturähnliche Bilder. Die Paduaner waren also in der Ergründung der Perspective nicht so glücklich wie die Florentiner, haben sich aber dennoch in ihrem auf das gleiche Ziel gerichteten Streben einen Platz neben ihnen errungen. Die Kapelle der Eremitani, das perspectivische Hauptdenkmal Paduas, erregte in der späteren Renaissance auch die Bewunderung derer, welche mit der regelrechten Perspective wohl vertraut waren.

Den mannichfachen Ausführungen über Perspective lässt Gauricus anhangsweise noch einige Bemerkungen verschiedenen Werthes über Stellung, Bewegung und Ruhe folgen. Als Sprachkenner findet er, dass die Stellung („status") den Standbildern („statuae") den Namen gegeben habe, und als classisch gebildeter Gelehrter ist er sofort wieder mit einer Menge von Classificationen bei der Hand. Die Stellungen theilt er ein in gerade, liegende und schiefe, die Bewegungen in Anfangs-, Übergangs- und Endbewegungen, oder auch in gefällige und heftige, und die Ruhe ist ihm bald eine edle, wie sie den Philosophen eigne, bald eine gemeine, wie sie vielen Malern in ihren Bildern zur schlimmen Gewohnheit geworden sei.

V. Nachahmung.

Die Perspective betrachtete Gauricus als Unterabtheilung der Zeichnung und ordnete sie als solche der Symmetrie und der Physiognomik bei. Neben der Zeichnung kommt nun noch die Beseelung („ψυχική, animatio") in Betracht. Sie beruht ausschliesslich auf der Nachahmung („μίμησις, imitatio"), hat neben dieser keine weiteren Unterabtheilungen.

Der Nachahmung schreibt Gauricus eine so bedeutende Macht zu, dass sie schon allein, ohne weitere Beihülfe, dem Bildhauer genügen könne. Der Natur soll er nachgehen, fleissige Naturbeobachtung wird ihm die ausgesuchtesten, schönsten Körper zuführen. Wenn wir hier den Ausspruch des Zeuxis angeführt sehen: „Die vollendete Schönheit wirst du in einem einzigen Körper nicht leicht

finden", so erinnern wir uns, wie schön Raffael den gleichen Gedanken in seinem Briefe an Baldassare Castiglione, das seiner Galatea gespendete Lob ablehnend, ausgeführt hat[1]: „E le dico che per dipingere una bella, mi bisogneria veder più belle, con questa condizione che V. S. si trovasse meco a fare scelta del meglio. Ma essendo carestia e di buoni giudicj, e di belle donne, io mi servo di certa idea che mi viene nella mente. Se questa ha in se alcuna eccellenza d'arte, io non so; ben m' affatico d' averla." Wichtiger ist aber, dass uns dieser Gedanke auch von Mantegna überliefert wird, bei dem er wie bei Gauricus mit der Antike, nicht gerade mit Zeuxis, aber dafür mit antiken Statuen, in Zusammenhang gebracht wird. Nach Vasari's Bericht blieb Mantegna, auch nachdem Squarcione ihn auf directere Nachahmung der Natur tadelnd hingewiesen hatte, bei seiner Meinung: die guten antiken Statuen zeigten grössere Vollendung und zahlreichere Schönheiten als die Natur im Modell, weil ja doch jene ausgezeichneten Meister von vielen Personen aus dem Leben alle natürliche Vollendung genommen hätten, „die Natur selten in einem einzigen Körper alle Schönheit vereinigt und zusammenfügt".[2] Diese Übereinstimmung mit Gauricus ist ein gutes Zeichen für die Treue, mit welcher Vasari seinem paduaner Gewährsmann, dem Girolamo Campagnola, gefolgt ist.

In der Beschränkung auf ein bestimmtes Modell und in zu roher Nachahmung sieht Gauricus zwei Fehler, welche der Bildhauer vermeiden soll.

VI. Der Bronzeguss.

Wäre Gauricus an der Vollendung seiner Schrift verhindert worden, und hätte er an der Stelle, bis zu welcher wir ihr bereits gefolgt sind, bei vier Fünfteln ihres Umfangs, abbrechen müssen, so würde man ihren Titel zu eng gewählt finden. Was wir bisher gehört haben, betrifft den Bildhauer nicht ausschliesslich, wenn es auch zunächst nur in Beziehung auf ihn vorgebracht wurde und dazu dienen sollte, auseinanderzusetzen, was er in einer bestimmten Richtung

---

[1] Der Brief ist gedruckt bei Passavant, „Rafael von Urbino", Bd. I, S. 533.

[2] Vasari, Sansoni-Ausgabe, Bd. III, S. 390.

seiner Thätigkeit, bei Ausführung getriebener Arbeit (in der „ductoria") zu beachten habe. Was für Kenntnisse darüber hinaus beim Metallgusse (in der „fusoria") nöthig sind, wird von jetzt an dargelegt. Der Geltungskreis der Ausführungen verengert sich, die technischen Fragen, welche bisher zurückgedrängt waren, bekommen die Oberhand, das schon Gesagte wird in der Richtung, welche der Titel vorzeichnet, vervollständigt.

Auf dreierlei lenkt der Verfasser unsere Aufmerksamkeit: auf den eigentlichen Bronzeguss, auf das Abformen in Gips und anderen Massen, und auf die letzte Vollendung der Metallarbeit einschliesslich des Ciselirens und Emaillirens. Da aber schon der Guss kein einheitliches Verfahren ist, sondern aus der Bildung der Form und dem Eingiessen des Metalls besteht, so lassen sich auch diese beiden Vorgänge gesondert betrachten.

Bei wissenschaftlicher Verwerthung dessen, was dieser Abschnitt bietet, wird es sich darum handeln: welche technischen Gebräuche übernimmt die Renaissance vom Mittelalter? was bringt sie aus dem Alterthume zu erneuter Geltung? und was fügt sie erfinderisch beidem hinzu? Namentlich die Beantwortung der ersten Frage kann bei der Spärlichkeit des vorhandenen Materials vorläufig nur angebahnt werden; zur Stellung der zweiten Frage sind wir nach den bisherigen Erfahrungen auch hier wiederum verpflichtet; bei der dritten endlich werden wir die Geltung der Resultate, die sich ergeben, nur vorsichtig verallgemeinern dürfen.

Der Bronzeguss war in den mittelalterlichen Jahrhunderten, welche der Zeit, von der wir handeln, vorausgehen, in Italien wohlbekannt. Von jeher hielt der Glockenguss die Übung aufrecht, das Metall zu schmelzen, zu mischen, zu gestalten. Die bedeutenden Aufgaben, welche der Kunst zu Ende des Mittelalters, zu Beginn der Renaissance in der Herstellung grosser, schmuckvoller Kirchenthüren erwuchsen, muss zu möglichster Ausbildung der Technik angetrieben haben. Wenn wir bedenken, dass im Mittelalter in Deutschland dieselbe Untermischung der zu verwendenden Thonerde mit Pferdedünger, die Verwendung des Wachses, dieselbe Zusammensetzung des Glockenmetalls, dieselbe Aussparung von Kanälen und eine ganz ähnliche Art, misglückte Stellen auszubessern, in Brauch gewesen ist[1], wie Gauri-

[1] Vgl. Theophilus Presbyter, „Schedula diversarum artium", herausgegeben

cus sie uns aus seiner Zeit überliefert; wenn wir ferner in Betracht ziehen, dass Italien ebenso wie Deutschland diese technischen Kenntnisse zur Ausführung der vorkommenden Aufgaben nöthig hatte, so wird der Schluss nicht gewagt klingen: dass die italienische Renaissance dieselben Gebräuche schon vom italienischen Mittelalter überkommen habe.

Daneben verdient auch untersucht zu werden, ob sich der Einfluss des Alterthums auf die moderne Kunsttechnik nur, wie bekannt, in der Architektur oder auch in den anderen bildenden Künsten zeige. Schon die Wahrscheinlichkeit spricht dafür, dass die Renaissance sich den praktischen Anweisungen der antiken Schriftquellen, wenn ihr solche zu Gesicht kamen, gewiss nicht verschlossen haben wird. Auch fehlt es nicht an Beweisen für das Streben, antike Angaben zu verwenden. Man traute dem Plinius viel zu, wenn man sich, wie Bartholomäus Facius bezeugt, die Vollkommenheit der Malerei van Eyck's aus intensivem Studium des Plinius und anderer Autoren erklärte.[1] Wir dürfen hierin nicht eine blosse Redensart erblicken, deren Tragweite nicht über den Kopf des Gelehrten hinausgegangen wäre, da ja bekannt ist, wie hoch unter anderen Ghiberti und Leonardo den Werth, welche die gelehrte Bildung für den Künstler besitze, anschlugen, und da sich schon in den Proportions- und Perspectivstudien genugsam gezeigt hat, dass der Renaissance-Künstler dem Winke antiker Schriftsteller gern folgte.[2] Gauricus ist ein gutes Beispiel dafür, wie ausgiebig das Studium des Plinius speciell für den Bronzekünstler sein konnte. Manche technische Angaben hat er dem Plinius entnommen und unverändert beibehalten, andere hat er an der Hand eigener und fremder Erfahrung verändert.

Freilich müssen wir uns erst vergewissern, ob seine Angaben wirklich zuverlässig sind und nicht vielleicht nur auf theoretischem Studium und auf jenen alchimistischen Experimenten beruhen, welche ihn ein Buch zweifelhaften Werthes über die Metalle schreiben liessen.[3]

---

von Ilg („Quellenschriften für Kunstgeschichte", Bd. VII, Wien 1874), lib. III, cap. 58, 60, 62, 84.

[1] Bartholomaeus Facius, „De viris illustribus" (Florenz 1745), S. 46.

[2] Vgl. Seite 21, 29 Anm. 3, 57.

[3] Siehe Seite 6, 8 Anm.

Wählen wir Benvenuto Cellini zum sachkundigen Richter, so erhalten wir in allen Punkten, in welchen eine Prüfung möglich ist, die volle Bestätigung seiner Glaubwürdigkeit. In anderen Punkten wiederum ergänzen die Nachrichten des Gauricus, Cellini und Vasari einander. Ihnen zusammen verdanken wir eine ziemlich vollständige Aufklärung über die technischen Leistungen der Renaissance in der Metallbearbeitung, wenn es uns auch nicht vergönnt ist, die Schriften, welche vor ihrer Zeit, um die Mitte des 15. Jahrhunderts, entstanden waren, zu kennen: den Tractat Alberti's über die „Ars aeraria" und die ganz kurze, aber gelehrte, Schrift in italienischer Sprache „De arte fusoria" des Neapolitaners Porcello de' Pandoni.[1]

---

[1] Auf zwei Briefe des Hieronymus Aliottus, welche uns über diese beiden Specialschriften unterrichten, macht G. Voigt, „Die Wiederbelebung des classischen Alterthums" (2. Aufl.), Bd. I, S. 375, aufmerksam. Sie sind gedruckt in: Hieronymi Aliotti Arretini „Epistolae et Opuscula", herausgegeben von Scarmalius (Arezzo 1769), Bd. I, S. 406 fg. (lib. V, ep. 8, 10) und haben folgenden Wortlaut:

Domino Nicolao Corbizo Canonico Florentino.

Laurentius Clericus Arretinus quamquam est ad nos sine tuis litteris regressus, quia tamen mihi adgnita, et perspecta est hominis fides, non dubito, quin omnia rite perfecerit, quae ei dederam in mandatis. Plane is retulit multo te negotio implicitum, haudquaquam habuisse scribendi copiam. Nunc ego tibi novos labores, novas molestias paro. Mitto ad te brevissimum libellum, qui nuper editus, venit in manus, patria, et vernacula lingua compositus; Huic titulus inscriptus est, *de Arte fusoria;* tunc ego cupio spectatissimo cuidam viro, muneris loco mittere, qui in eo genere mirifice delectatus, pluris hunc libellum facturus sit, quam si Castellum, et opibus refertum, et loci natura, seu arte munitum acciperet. Sed obstat voto, quod is scriptoris vitio, adeo perversus est, ac depravatus, ut pudeat sane illum sic mittere; Sed quoniam intellexi, auctorem esse Florentinum, velim ego, ut tua illa consueta diligentia, a vestris Sculptoribus, Pictoribusque perquiras auctoris nomen; Et conlato libello cum bonis exemplaribus eum ipsum ad me quam emendatissimum remittas; quod si forte apud auctorem Latinus exstet, eo mihi futurus est gratior. Certe quicumque auctor fuerit, is et doctissimus est, et praesefert, nihil esse, quod nesciat. Vide si forte is fuerit Dominus Baptista de Albertis. Libellum accipies a spectatissimo Viro, Doctoreque Eximio Domino Joanne de Rosellis per ipsum, quia fidus amicus est, dum fieri possit, castigatum, remittes. Dominis meis, Domino Antonio de Allis, et Domino Francisco Castilionensi me adprime commendatis. Vale.' Arretii die . . . . . .

Zu den Angaben des Gauricus über die Metalltechnik übergehend, müssen wir aus dem Beginne der Untersuchung über die getriebene Arbeit nachträglich an dieser Stelle die Anweisung erwähnen, dass man das Wachs mit Öl oder ein wenig Talg geschmeidig machen und zu einem Viertel mit Asphalt (griechisches oder spanisches Pech genannt) oder mit Terpentin untermischen soll. Die Verwendung von Schiffstheer dazu empfiehlt sich nur, wenn man Wachsmodelle („typos") anfertigen will. Die ältere Künstlergeneration — also die Frührenaissance — nahm dazu, wie wir hier erfahren, bei Figuren („in signis") gewöhnlich Terebinthen-Terpentin oder besser Theer und Armenium. Wird besondere Härte und ein schneeweisser Marmorschimmer erstrebt, gewöhnlich bei Siegeln („in sigillis"), so muss das flüssiggemachte Wachs Bleiweisspulver bis zu gleichem Gewichte aufnehmen. Eine ähnliche Mischung, die schon das Alterthum gekannt habe, gebraucht auch Cellini bei der Modellirung von Medaillen.[1]

Eidem.

Ita profecto agis tu, ut nulla in re committas, desiderari diligentiam tuam ab amicis tuis; vincis et superas opinionem nostram; et quamquam ipsi a te magna exspectamus, tu semper majora reddis. Rediit ad me libellus *de Arte fusoria*, una cum tuis litteris, et auctorem, ut ille putat, intellexi Porcellium. Hoc abs te didici, quod ante non noram. Mittemus igitur Romam, sed non ibi licebit offendere alterum Nicolaum Corbizum, qui libri auctorem sua diligentia velit disquirere. Tractatum insuper *Artis aerariae* editum per Baptistam Albertum gratum est, te instruente, rescire, quem fortasse nancisci aliquando dabitur. Tu vale, meque Dominis meis Domino Antonio Allio, et Domino Francisco Castilionensi impensius commendabis. Franciscus me suis litteris lacessivit, sed non satis est tutum, Senem cum juvene committere, cum otioso negotiosum, infirmum cum valido. Trepidare non immerito debiles solent, si quando cum fortibus congredi debeant; praestant quidem juvenes senibus, non solum vivacitate, ac sanguine, viribusque ac robore, sed etiam ingenio et acrimonia. Sat igitur esto mihi illius ingenium, et eruditionem cum admirari, tum laudare. Ceterum in dispari certamine minime congrediendum. Vale felix.

Beide Briefe sind undatirt, die vorhergehenden und folgenden, mit denen sie aber nicht in nothwendigem Zusammenhang stehen, aus den Jahren 1459 und 1460. Aliottus starb 1480, Porcello wahrscheinlich zur Zeit Paul's II. (1464—1471), Antonius Allius, dem der Briefschreiber sich empfehlen lässt, 1478.

[1] Cellini, „Dell' oreficeria", cap. 15.

Vom Wachse, sagt Gauricus, empfängt die Form ihre Gestalt. Er gibt nicht an, dass man nur einen thönernen Kern mit Wachs zu überziehen habe, scheint also eine massive Wachsfigur zu verwenden, einen massiven Guss vorzunehmen.

Der für die Form bestimmte Thon muss von einer bestimmten Beschaffenheit sein, wird geweicht, zur Hälfte mit Stopfwerk oder Pferdedünger tüchtig untermischt, wobei man auch Asche oder Ziegelstaub zusetzen kann, dann getrocknet, geschabt, gesiebt, in richtigem Maasse von neuem geweicht. Durch schichtenweises Auflegen dieses präparirten Thons auf das Wachs entsteht nun die Form. Diese wird mit eisernen Bändern umzogen, gedörrt und in die Erde vergraben. Die ausführliche Beschreibung der letzteren Vorgänge versagt sich Gauricus in der Voraussetzung, dass seine beiden Zuhörer sie in Geschütz- und Glockengiessereien kennen gelernt haben. Wünschen wir auch, damit näher bekannt zu werden, so gewährt uns Cellini's Schrift über die Sculptur den Einblick in die Werkstätte eines berühmten Erzarbeiters der Renaissance.

Beim Eingiessen des Metalls, dem eigentlichen Gusse, kommt es darauf an, die richtige Mischung zu treffen, welche bei der Glockenbronze eine andere ist als bei der Kunstbronze. Die erstere besteht aus

20—30 Pfund Zinn auf 100 Pfund Kupfer[1],

die letztere hat eine etwas verschiedene Zusammensetzung je nach ihrer Bestimmung für Statuen, Tafeln (Reliefs) oder Siegel. Zur Statuenbronze nimmt man

12 Pfund Zinn auf 100 Pfund Kupfer,

von welchem der dritte Theil schon im Gebrauch gewesen sein soll. Will man der Statue die sogenannte griechische Farbe („graecanicus color") geben, so thut man $^1/_{10}$ Schwarzblei und $^1/_{20}$ Silberblei hinzu; zieht man eine purpurne Färbung vor, so mischt man zu kyprischem Erz $^1/_{12}$ Schwarzblei. Diese Einwirkung bestimmter Zusätze von

[1] Schon Theophilus Presbyter, herausgegeben von Ilg, lib. III, cap. 84, gibt genau das Mittel davon als gebräuchlich an, 25 Zinn auf 100 Kupfer, denn er sagt: „quatuor partes sint cupri et quinta stagni" (in der Übersetzung muss es statt fünf Theile ein fünfter Theil heissen). Vasari, ed. Sansoni, Bd. I, S. 162, nimmt 20 Zinn auf 100 Kupfer.

Blei auf die Farbe hat Gauricus dem Plinius abgelernt.[1] Tafelbronze sodann enthält

10 Pfund Zinn auf 100 Pfund Kupfer,

Siegelbronze wird gewonnen durch Mischung von

abgenutztem Kupfer und Messing zu gleichen Theilen

mit einem Zusatz von 2 Unzen Zinn zu jedem Pfund Kupfer. Ein Zusatz von 2 Unzen Zink (Galmei, „tutia“) anstatt Zinn gibt röthliche, ein Zusatz von $1\frac{1}{2}$ Unzen abgedampftem Arsenik und Soda silberweisse Farbe. Der Erzielung anderer Farben setzt die Schwierigkeit, das Eisen zu schmelzen, ein starkes Hinderniss entgegen.

Voraussetzungen für das Gelingen des Gusses sind: die Reinigung des geschmolzenen Kupfers, das Vorhandensein genügender Kanalöffnungen in der Form, und die richtige Berechnung des nöthigen Materials, zu welcher die folgende Tabelle als Anleitung dienen soll. Auf je 1 Pfund Thon ist zu rechnen:

Kupfer	9	Pfund,					
Buchenholz . . .	14	„					
Wachs	6	„					
Weisskupfer . . .	8	„	$\frac{1}{2}$	Unze			
Cyprisches Kupfer .	9	„	—	„	3	Drachmen,	
Messing	9	„	$2\frac{1}{2}$	„	—	„	
Zinn	(7)8	„	10	„	4	„	
Silber	11	„	6	„			
Blei	12	„	9	„			
Gold	19	„	3	„			

Diese Tabelle hat Gauricus nicht selbst aufgestellt, sondern sich mittheilen lassen, trägt also nicht die alleinige Verantwortung für ihre Richtigkeit, so wenig wie für die Angabe, dass zur Ausfüllung einer Kubikelle 502 tausend Pfund Kupfer nöthig seien, mit der er einer funfzigfachen Uebertreibung zum Opfer gefallen ist.

Kann der Guss nicht aus einem einzigen Stücke gefertigt werden, so empfiehlt sich, die einzelnen Stücke in Dreiecksform übereinanderzusetzen.

Den Mittheilungen über die Mischungen der Bronze und über das nöthige Material, in welchen Gauricus' Erörterungen über

[1] Plinius XXXIV, 9 (20) 98.

den Guss ihren Höhepunkt erreichen, können wir leider keine Angaben Cellini's zur Seite stellen, durch welche eine Prüfung und genaue Berichtigung ermöglicht würde, was bei der Wichtigkeit des Gegenstandes besonders erwünscht wäre. Statt ihrer müssen wir uns mit einer vereinzelten Notiz Leonardo's und einigen Sätzen Vasari's begnügen.

Leonardo's nicht ganz klare Worte[1] werden so zu verstehen sein, dass man

auf 100 Pfund Metall:
16 „ trockene,
20 „ geweichte, oder
etwas weniger mit Scherwolle untermischte Erde, und
auf je 1 Pfund Metall:
1 „ Wachs

rechnen soll. Leonardo verlangt also weniger Metall im Verhältniss zur Erde und zum Wachs als Gauricus, welcher ausgesprochenermaassen nach dem Grundsatze handelt, es sei besser, man habe eher zu viel davon in Bereitschaft als zu wenig.

Vasari's Statuenbronze, welche wir ferner zum Vergleiche heranziehen können, besteht aus

$^2/_3$ Kupfer und $^1/_3$ Messing[2],

einer Mischung, welche der obenangeführten Siegelbronze und (da in dem Messing Zink enthalten ist, also Zink anstatt Zinn beigemischt wird) unserer ganz modernen Statuenbronze verhältnissmässig nahe kommt.

Die Statuenbronze hat im Laufe der Zeit sehr gewechselt und auch innerhalb der Renaissance verschiedene Zusammensetzungen erfahren. Die Glockenbronze dagegen ist in Mittelalter, Renaissance und Neuzeit ziemlich gleichgeblieben. Ähnlich wie mit letzterer verhält es sich im grossen Ganzen mit der dritten Art, der Geschütz-

[1] „Scritti letterari di Lionardo da Vinci", da J. P. Richter, No. 735: „Terra asciuta 16 libbre, 100 libbre di metallo la bagniata terra 20, di bagniato 100, di metà, che cresce 4 libbre d'acqua, una di cera, una libbra di metallo, alquanto manco, cimatura con terra, misura per misura." „Di bagnato" ist eine Wiederholung von „la bagniata terra", „100, di metà" bedeutet „100 di metallo".

[2] Vasari, ed. Sansoni, Bd. I, S. 162 im 4. Cap. der „Introduzione: Della Scultura".

bronze. Vasari's Geschützmetall enthält dieselbe Beimischung von Zinn zu Kupfer wie die deutschen Kanonen, 10 Procent, und auch Leonardo's Empfehlung eines geringeren Zinngehaltes von höchstens 8 Procent, welcher eine grössere Festigkeit verursachen soll, hat noch immer Geltung.[1]

Nach Darlegung des Gusses geht Gauricus dazu über, Anleitungen zur Gewinnung von Abgüssen oder Abdrücken zu geben. Die Abformung („ἐκτύπωσις, efformatoria") geschieht in Thon, Gips, Wachs oder einem Pulver („pulvisculus"). Auch diese Ausführungen sind sehr willkommen, da sie eine Lücke in den sonstigen Überlieferungen ausfüllen.

Von Töpferthon, den man in Wasser weicht, nimmt man den feinen Bodensatz, trocknet und pulverisirt ihn, siebt ihn durch und macht einen etwas zähen Teig daraus. Der Abdruck, der in diesem Teig genommen ist, wird, wenn gehörig getrocknet und gedörrt, jede Einzelheit haarscharf wiedergeben.

Der Gips ist marmorartig, erdig oder alaunartig und wird namentlich im Apennin bei Bologna massenhaft gewonnen. Der marmorartige Gips, der besonders am Lago d' Iseo vorkommt, bietet grosse Vortheile. Er wird zu Statuen gemeisselt („scalpitur ad statuas"), ist sehr haltbar und hat, wie Gauricus an erhabenen Arbeiten in Toscana bemerken konnte, das Aussehen von Alabaster. Der alaunhaltige Gips eignet sich am besten zum Abformen. Über den erdigen ist nichts zu sagen. Der Gips, der zum Abformen verwendet werden soll, wird gebrannt, zerstampft, in warmem Wasser geweicht und nacheinander in mehreren Abtheilungen so über die Figur gegossen, dass er höchstens eine Halbkugelform auf einmal bedeckt. Die auf diese Weise gewonnenen einzelnen Theile werden schliesslich zu einer ganzen Form zusammengesetzt, zu welchem Zwecke ihre Seitenflächen so gestaltet werden, dass sie, die eine concav, die andere convex, gut ineinanderpassen. Mittelst dieser Gipsform kann man leicht einen Wachsabguss erhalten und denselben hohl gestalten, indem man das noch flüssige Wachs, sobald seine Oberfläche erkaltet ist, wieder herausgiesst. Zieht man einen

[1] Vasari, ed. Sansoni, Bd. I, S. 162; „Scritti letterari di Lionardo da Vinci", No. 740: 6—8 Theile Zinn auf 100 Theile Kupfer.

Bleiabguss vor, so muss man sich einer besonderen Mischung bedienen, welche aus Schwarzblei und $^1/_{12}$ Marchesita und Antimon besteht.

Um einen Wachsabdruck zu nehmen, giesst man entweder das Wachs ebenso, wie es beim Gips angegeben wurde, über den Gegenstand, oder man taucht den letzteren mehrmals in dasselbe ein, bis sich ein genügend starker Überzug bildet, den man abschälen kann und, wenn er mehr als eine Halbkugelform bedeckt, vorher zerschneiden, nachher wieder zusammensetzen muss. Um ihn dauerhaft zu machen, wird er entweder mit Gips ausgefüllt oder an der Innenfläche angekreidet, worauf man präparirten Thon hineinthut. Auf letzteres Verfahren legt Gauricus grossen Werth als auf seine eigene Erfindung.

Viele haben versucht, die für den Abguss, d. h. für die dazu nöthige Form, geeignetste Art Pulver herauszufinden. Es gibt natürliche Pulver, wie man sie bei Cremona findet, und künstliche, welche aus Steinen, Knochen, Eisenspänen und anderem bereitet werden. Vor dem Eingiessen des Metalls ist es gut, die aus dem Pulver gemachte Form mit Kerzenrauch zu schwärzen. Die Zweckdienlichkeit dieses Mittels wird auch in Cellini's Tractat über die Goldschmiedekunst anerkannt.[1] Cellini unterrichtet uns auch über die Anfertigung von Medaillen, bei denen er den Guss merkwürdigerweise als Vorbereitung für die Prägung benutzt.[2]

An das gegossene Kunstwerk muss der Künstler schliesslich noch die letzte Hand anlegen, es schön vollenden („exornatio, perfectio").

Überflüssiges beseitigt er mit Meissel und Feile, Fehlendes fügt er hinzu, indem er entweder die fehlerhafte Vertiefung an den Seiten durchlöchert („terebrare") und sie mit Wachs ausfüllt, eine Thonform darüber bildet und, nachdem er das Wachs wieder heraus-

---

[1] Cellini, „Dell' oreficeria", cap. 13.

[2] Cap. 16: Ist die Medaille erst in Blei geprägt, „ti conviene formarla e gittarla appresso . . . che per averle gittate e' ti viene a facilitare assai allo stamparle, perchè non si dà tanta fatica alle tua stampe." Guss und Prägung sind also nicht so unvereinbare Gegensätze, wie es zunächst scheinen muss und wie auch Friedländer in der Einleitung zu seinem Werke: „Die italienischen Schaumünzen des funfzehnten Jahrhunderts" („Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen", 1880, Bd. I, S. 3) annimmt.

geschmolzen hat, Metall nachgiesst, oder indem er die fehlenden Theile mit Messingpulver (das einen Zusatz von Arsenik und Borax bekommt) anschweisst oder mit Zinn und Theer anlöthet.

Zur Erzielung eines vollkommen schönen Aussehens werden Feilenspuren mit dem Ciselirstichel beseitigt, die betreffenden Stellen mit Bimstein, einem Griffel oder einem zahnförmigen Stahlinstrument, das den Namen „Bronitorium" führt, geglättet.

Farbig macht man Bronzewerke, abgesehen von der schon erwähnten Färbung durch Beimischung von Blei, auf folgende Weise. Feine Silberblättchen werden mit Quecksilber behandelt und mittelst eines eisernen Griffels mit Soda- und Alaunwasser aufgetragen. Dann taucht man den versilberten Gegenstand in siedend heisses Öl, stellt ihn auf glühende Kohlen, erhitzt ihn stark in heisser Flüssigkeit und glättet ihn mit dem Bronitorium. Vergolden kann man auf gleiche Weise [1], ohne Öl. Die Anwendung dieses Verfahrens ist jedoch davon abhängig, ob der Gegenstand zinnfrei ist oder nicht. Auch gelb, grün und schwarz kann man färben, wozu gleichfalls Mittel angegeben werden. Die für die Augen passenden Farben liefert Murano.

Leider unterlässt Gauricus, Kunstwerke zu nennen, welche eine mit solchen Mitteln erreichte Farbigkeit aufweisen.

Einige Worte fügt er noch über die Ciselirarbeit hinzu, die er als ein Herausgraviren kleiner Figuren auf ebener Fläche definirt und eintheilt in: Anaglyphice, d. h. erhabene Arbeit; Diaglyphice, eingegrabene Arbeit; Enkolaptice, getriebene Goldschmiedearbeit; Toreutice („politura"), Herstellung auf der Drehbank; Enkaustice („inustoria"), worunter er nicht die abgekommene antike Wachsmalerei, sondern die vielgeübte Emailarbeit („smalton") auf Silber, Kupfer und Glas verstehen will.

Für das Email werden die Farben fein pulverisirt, mit Wasser begossen, auf die betreffende Stelle aufgetragen und beim Schmelzen festgebrannt. Genaueres darüber erfahren wir wiederum von Cellini.[2]

VII. Die übrigen Arten der Bildhauerkunst.

Wir sind zum Ende gelangt, fährt Gauricus fort, nichts bleibt mehr zu erledigen übrig, denn wir haben über alles gesprochen, was

[1] Vgl. Plinius, XXXIII, 3 (20) 64, 6 (32) 100, 8 (42) 125.

[2] „Dell' oreficeria", cap. 3.

die Sculptur betrifft, über ihren Zusammenhang mit den Wissenschaften, ihren Ursprung, ihre Ausführung: wie die übrigen Wissenschaften von der Philosophie, so hängen die übrigen Arten der Bildhauerkunst von der Bronzesculptur ab. In gedrängter Zusammenstellung belehrt er uns nun noch über die Technik dieser übrigen Arten.

Die Bildnerei („plastice") formt in der bereits angegebenen Weise[1] die Figuren in einzelnen Stücken aus Thon, trocknet und brennt sie, schweisst die Stücke mit einem aus ungelöschtem Kalk und Eiweiss bestehenden Bindemittel zusammen und trägt zuletzt mit Lein- oder Nussöl die Farben auf. Durch enkaustische Behandlung und Glasiren beginnen die toscanischen Thonbildner seit kurzem selbst den Malern gleichzukommen.

Vorbildnerei („proplastice") heisst die Anfertigung von Modellen, beim Bildner aus Kreide („creta"), beim Metallkünstler aus Wachs, beim Architekten aus Holz.

Die Schnitzkunst („tomice") ist sehr einfach zu betreiben: man schnitzt, leimt und bemalt.

Das Abgiessen („paradigmatice") bedarf eines Kreide- oder Wachsabdruckes, in welchen der Gips gegossen wird.[2] Durch Tränken des gemachten Abgusses mit lauem Seifenwasser erreicht man einen ansprechenden Marmorschimmer.

In der Steinbearbeitung („colaptice") sind Meissel, Feile und Bohrer die nothwendigen Werkzeuge. Klares Wasser und Bimstein dienen zum Glätten, gekauter und geschmeidig gemachter Mastix, oder auch Pech, Bergblau und Wachs, zum Anleimen, Zirkel und siebenfüssiger Maassstab zur Angabe der Körpermaasse.

Es liegt auf der Hand, welchen Nutzen für die Wissenschaft die Kenntniss der in den letzten beiden Abschnitten dargelegten technischen Verrichtungen in sich schliesst. Für die paduaner Sculptur um das Jahr 1500 haben diese Angaben bis ins Einzelne, für die italienische Renaissancesculptur insgesammt wenigstens im allgemeinen volle Geltung. Über den Spielraum, innerhalb dessen sich die Abweichungen von der paduaner Technik im übrigen Italien

[1] Vgl. Seite 67.

[2] Siehe Seite 67 fg.

bewegt haben werden, ermöglichen uns Cellini und Vasari ein ungefähres Urtheil, welches lautet, dass im Metallgusse der Hauptunterschied in Anwendung des Thonkernes und Zusammensetzung der Bronze gelegen hat.

VIII. Berühmte Bildhauer.

Der paduanische Standpunkt lässt sich auch in der am Schlusse der Schrift gegebenen Übersicht der berühmten Bildhauer noch wahrnehmen, wiewol er nicht zur Einseitigkeit, zur ausschliesslichen Berücksichtigung dessen, was im Bereiche von Padua lag, geführt hat. Der Verfasser war, wie wir wissen, trotz seiner Jugend in verschiedenen Theilen Italiens wohl bekannt; von Haus aus Neapolitaner, hatte er Toscana, Cremona, das Gebiet der oberitalienischen Seen, Rom vielleicht erst später, kennen gelernt und sich in Padua festgesetzt. Mit sicherem Urtheil spricht er über die Künstler, deren Werke er diesseit und jenseit der Apenninen gesehen hat, indem er diejenigen, welche sich in der gleichen Kunstgattung hervorthaten, stets zusammenstellt und ihnen nach damaliger Gewohnheit — zu welcher wir dem Renaissance-Italiener die historische Berechtigung nicht streitig machen wollen, von der wir aber begreiflicherweise absehen werden —, die in gleicher Weise ausgezeichneten Griechen und Römer vorangehen lässt.

Als Vertreter der Plastik, der Thonbildnerei, nennt er den Modenesen Vitus Mazon, also Guido Mazzoni, und die beiden della Robbia, den Lucas Rubius und seinen Neffen Andreas. Als Verdienst des Lucas, der als Goldschmied seine Laufbahn begonnen hatte, hebt er ganz richtig die Erfindung der enkaustischen Thonbemalung, an Andrea die unübertreffliche Naturwahrheit hervor. Nur was er über Guido Mazzoni mit klaren Worten berichtet: dass Frankreich ihn seinem Vaterlande entzogen habe, dass Frau und Tochter ihm zur Seite die Bildnerei ausübten, hat in der neueren Literatur schon die verdiente Beachtung gefunden.[1] Aber weitergehend dürfen

[1] Cicognara, „Storia della scultura“ (2. Ausg., Prato 1823 fg.), Bd. IV, S. 397 fg.; Vasari, ed. Sansoni, Bd. II, S. 474, letzterer dem Tiraboschi folgend. Über Guido Mazzoni wird Adolfo Venturi eine Monographie im „Archivio storico

wir auch die Erklärung für den Beinamen Turriano, welchen der Anonymus des Morelli dem Mazzoni gibt[1], aus den Worten des Gauricus herauslesen: „In alter Zeit besass Turanius aus Fregellae das höchste Lob in Italien, in unserer Zeit Guido Mazzoni aus Modena.“ Der Plastiker des römischen Alterthums, dessen Existenz nur aus einer Lesart in Plinius' „Historia naturalis“ gefolgert wird, hat also seinem Nacheiferer und jüngeren Ruhmesgenossen den ehrenden Beinamen verschafft, ähnlich wie es schon von Pyrgoteles, Lysipp und Polyklet bekannt ist, und wie auch Donatello den Namen Herakleotes von Zeuxis empfing.[2]

Nur flüchtig gibt Gauricus die Namen einiger paduaner Plastiker an. Zwei von ihnen, Nannus Miniator und Domitius Figulus, sind uns nicht weiter bekannt[3], während der dritte, Andreas Crispus, als Erzkünstler dauernde Berühmtheit erlangt hat.[4]

Als berühmte Marmorkünstler der neueren Zeit gelten dem Gauricus die folgenden.

Ninus, dessen Herkunft er nicht kennt, weil sie ihm aus der lakonischen Bezeichnung seiner Werke, „Nini opus“, nicht ersichtlich ist. Nino Pisano, dessen Name dazu passen würde, ist keines-

---

italiano“ erscheinen lassen, wie Gustavo Frizzoni in seiner 2. Ausgabe der „Notizia d'opere di disegno, pubblicata da D. Jacopo Morelli“ (Bologna 1884), S. 251, mittheilt.

[1] „Notizia d'opere di disegno“, 2. Ausg., S. 90: In Cremona ist in der Kirche S. Francesco eine „Pietà di terra cotta ... de man del Paganino, ovver Turriano“. Unter diesen beiden Namen ist Guido Mazzoni zu verstehen.

[2] Über Pyrgoteles s. S. 75; — über Lysipp: Cicognara, Bd. V, S. 415 (Bd. II, S. 399 der Ausgabe von 1813—18); Raphael Volaterranus; Müntz, „Les arts à la cour des papes“; Bd. III, S. 89; Friedländer im „Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen“, Bd. II (1881), S. 178, 183; — über Polyklet: Schmarsow in Bd. IV, S. 29, desselben Jahrbuchs. — Leandro Alberti, „Descrittione di tutta Italia“, fol. 43$^{v^0}$, nennt unter den Bildhauern zuerst „Donatello Eracleonte“, was seine Erklärung findet durch Flavius Blondus, „Italia illustrata“ (Basel 1559), S. 305: „Decorat etiam urbem Florentiam ingenio veterum laudibus respondente Donatellus Heracleotae Zeusi aequiparandus ut vivos, juxta Virgilii verba, ducat de marmore vultus.“

[3] Auch Pietrucci, „Biografia degli artisti Padovani“ (Padova 1858), erwähnt sie nicht.

[4] Siehe S. 82.

falls damit gemeint, da von ihm eine solche Bezeichnung nicht überliefert ist, und er gewiss am wenigsten unter allen namhaften Künstlern vor Ghiberti — von denen Gauricus keinen einzigen, auch nicht den nur nebenbei erwähnten Verfertiger der Südthür des florentiner Baptisteriums, den berühmten Bildhauern wirklich beizählt — geeignet war, durch seine spärlichen und verhältnissmässig unscheinbaren Werke die Aufmerksamkeit gerade auf sich zu ziehen. Wohl aber ist an Mino da Fiesole zu denken. Dieser gebrauchte zwar in der Regel die Bezeichnung „Opus Mini". Doch muss ihm auch die in Rom gearbeitete Büste des Niccolo Strozzi vom Jahre 1454 im berliner Museum[1] mit aller bei ausschliesslich stilistischen Gründen möglichen Sicherheit zugeschrieben werden, welche die von Gauricus angegebene Bezeichnung, nur mit Umstellung beider Worte: „Opus Nini" trägt.

Antonius Crispus, mit Regius und Leonicus befreundet, der uns bekannte Bildhauer und im höchsten Ansehen stehende Architekt Antonio Rizo oder Riccio, ein Veronese von Geburt, der in Venedig ein weites Feld der Thätigkeit fand.[2] Ferner Petrus Insubres und seine Söhne Tullius und Antonius, Glieder der Künstlerfamilie der Lombardi. Den Tullio Lombardo würde Gauricus unbedenklich für den hervorragendsten Bildhauer, der je gelebt, erklären, müsste er nicht fürchten, dass man darin eine Überschätzung des Freundes sehen werde. Als Zeugniss für dessen ungewöhnliche Meisterschaft führt er aber an, dass, als in Treviso ein marmornes Kranzgesims, das der junge Tullio gearbeitet, in festlichem Zuge einhergetragen wurde, selbst Antonius Crispus, dessen Interesse dem der Familie Lombardi entgegenlief, bekannt habe, es sei vorher überhaupt noch kein Marmorgesims gearbeitet worden, es sehe ja wirklich aus

---

[1] S. Bode, „Italienische Porträtsculpturen des 15. Jahrhunderts in den Königl. Museen zu Berlin" (1883), S. 15 fg.; Müntz, Bd. I, S. 253.

[2] In den Specialwerken über Venedig wird seiner oft gedacht. Die 1. Ausgabe der „Notizia d'opere di disegno" (Bassano 1800), führt S. 95 fg. einige Distichen über ihn und seine Statuen und eine Stelle aus seinem Berufungsdecret nach Vicenza vom Jahre 1496 an, in der er genannt wird „excellens Architectus, Geometra clarissimus, Sculptor peritissimus, ac ingeniosissimus opificiorum Ducalium Praeses, Antonius Riccius Venetus". In der Anmerkung zu Vasari, ed. Sansoni, Bd. II, S. 573, wird gesagt, dass er sich einer grossen Geldfälschung schuldig gemacht habe und 1498 in die Romagna floh.

wie die Arbeit auf einem zierlichen Dolche.[1] Den Bruder Tullio's, Antonio Lombardo, hält Gauricus gleichen Lobes nicht für unwerth. Beide Brüder haben später an der Ausschmückung der Cappella del Santo Antheil gehabt, ein Beweis, dass sie in Padua allgemeines Ansehen genossen.

Vollen Lobes würdig erscheint dem Gauricus sodann Christophorus Gobbius, an dem nur das eine ausgesetzt werde, dass er von seiner Gewohnheit, herculische Gestalten nachzubilden, häufig in übertriebener Weise Gebrauch mache. Erst in jüngster Zeit ist es gelungen, über eine von ihm gefertigte Herculesdarstellung, eine Gruppe des Hercules und Cacus, Nachrichten zu finden.[2] Die Gruppe gehört aber nachweislich einer späteren Zeit an, vor welcher Cristoforo del Gobbo schon mindestens anderthalb Jahrzehnte lang im Rufe eines guten Herculesdarstellers gestanden hat. Sie ist 1517 dem Besteller abgeliefert worden und gilt für verschollen.

Den Worten des Gauricus, dass Architektur und Kaiserbüsten der Loggia zu Brescia die Erwähnung des Gaspar Mediolanensis hier veranlassten, geben die in Brescia noch vorhandenen Zahlungsbücher eine ganz bestimmte Auslegung. Zwei fremden Architekten wurde die Errichtung des mächtig-schönen Baues übertragen, von dem nur das untere Stockwerk in den Jahren 1492—1508 vollendet werden konnte: dem Tommaso Formentone aus Vicenza, der 1489 das Modell lieferte und es auf vierspännigem Wagen von seiner Heimat nach Brescia brachte, und dem Mailänder Filippo Grassi, welcher jahrelang den Bau leitete. Also nicht die Architektur selbst, nicht der Baukörper, wohl aber der architektonische Schmuck rührt grossentheils von Gaspar Mediolanensis her: ausser den Kaiserbüsten namentlich Stücke des Löwenkopf-Frieses und verzierte Kapitäle.[3] Andere Werke von ihm kennen wir nicht.

[1] Temanza, „Vite dei più celebri architetti e scultori Veneziani“ (1778), S. 118, gibt an, in Treviso sei nichts mehr von seinen Jugendwerken bekannt.

[2] Venturi, „Eine unbekannte Marmorgruppe von Cristoforo Solari“ („Mittheilungen des Institus für österreichische Geschichtsforschung“, Bd. V, S. 294 fg., deutsche Übersetzung von Harck). Sie wurde von Ferrara nach Modena, Mailand und schliesslich vielleicht nach Österreich gebracht.

[3] Zamboni, „Memorie intorno alle pubbliche fabbriche più insigni di Brescia“ (1778), S. 50, 53, 62, hat gefunden, dass ihm Zahlungen geleistet wurden für folgende Arbeiten: 1493—98 für 13 Kaiserbüsten der Ost- und Südseite, 1497 die Statue des S. Apollonio unter der Loggia, 1499 die beiden Trophäen

Über Pyrgoteles, dessen Berühmtheit Gauricus auf die Statue der geisselschwingenden Venus zurückführt, haben uns mehrere Kunstforscher unsers Jahrhunderts unterrichtet. Er war Venetianer, hiess Zuan Zorzi[1], nannte sich aber nach dem antiken Gemmenschneider Pyrgoteles. Dem 15. Jahrhundert gehören nachweislich zwei seiner sämmtlich in Marmor ausgeführten Werke an: die Halbfigur der Madonna über dem Portal der (1481—89 von Pietro Lombardo erbauten[2]) Kirche S. Maria dei Miracoli in Venedig, und jene geisselschwingende Venus, welche schon 1496 in einem Epigramm besungen wurde.[3] Für S. Antonio in Padua hat er mehrere Statuen gearbeitet, von denen jedoch nur eine, die heilige Giustina vorstellend, bekannt ist. Ausserdem stammen von ihm ein kleiner marmorner Hercules und die Büste, welche er in den letzten Lebensjahren von seinem 1528 verstorbenen Sohne fertigte. Er selbst starb erst im September 1531.[4]

---

an den Ecken der nach dem Platze zugewandten Ostseite, 1500 und 1501 je 1, 1503 6 Kaiserbüsten der Nordseite, ausserdem für viele Löwenköpfe und Masken des Frieses. Die 6 Kaiserbüsten der Westseite wurden 1499 und 1500 von Antonio della Porta gearbeitet. Maestro Gasparo ist noch erwähnt in Jacopo Morelli's „Notizia d'opere di disegno", 2. Ausgabe (1884), S. 112, als Bruder eines Plastikers Anzolino Bressano ovver Milanese.

[1] „Notizia d' opere di disegno", 2. Ausgabe von Frizzoni (1884), S. 19 fg. nach Gonzati.

[2] Moschini, „Guida per la città di Venezia" (1815), Bd. I, S. 648 fg.

[3] Das 1496 gedruckte Epigramm des Battista Guarino steht in der „Notizia d'opere di disegno", 1. Ausgabe von Jacopo Morelli (1800), S. 105:

Signum Veneris Cupidinem verberantis:

Quid sibi suspenso vult Cypria Diva flagello?
Tristia cur meruit verbera nudus Amor?
An punit, quod sit laqueis deprensa mariti?
An quod sit blando lentus in officio?
An pueri curas plagis docet illa domari?
An solitos ficto contegit ore dolos?
Quicquid id est, timeo Divae Sybaritidos iram,
Et quamvis caesus, me tamen urit Amor.
Pyrgotelis Veneti signum neque Cous Apelles,
Nec vincet clari dextera Praxitelis.
Egrediens pelago celebres Dea reddidit illos:
Iste flagellanti notus erit Venere.

[4] „Notizia d' opere di disegno", 2. Ausgabe von Frizzoni (1884), S. 247. Das

In Toscana, heisst es weiter, werden gelobt: der in hoffnungsvollem Schaffen jung verstorbene Bettus Majanus, Michelangelus Bonarotus „etiam pictor", Andraeas Sovinius, Franciscus Rusticus. Das Bedauern, dass Benedetto da Majano „admodum juvenis" verstorben sei, klingt befremdlich, da er bei seinem Tode, der am 24. Mai 1497 erfolgte, 55 Jahre zählte.[1] Michelangelo, Andrea Sansovino und Giovan Francesco Rustici werden auch von Vasari zusammen genannt als Künstler, bei denen das Studium der Antiken des Mediceischen Gartens gute Früchte getragen habe.[2] Michelangelo war also nach obigem Ausdrucke in jener Zeit auch schon als Maler bekannt. Sansovino und Rustici standen in Florenz in hohem Ansehen: dem einen wurde 1502, dem andern 1506 der Auftrag zutheil, über den herrlichen Thüren des Baptisteriums die alten Figuren, deren sich die Florentiner schämten, durch entsprechend schöne zu ersetzen.[3]

Unter den vielen Bronzekünstlern will Gauricus diejenigen aussuchen, welche für besonders bemerkenswerth gelten. Er beginnt mit Laurentius Cion, also Lorenzo Ghiberti, als dessen Werke er die Nord- und Ostthüren des Baptisteriums nennt. Die Südthür schreibt er einem ihm sonst unbekannten Ugolini zu, in welchem wir den Andrea Pisano leicht erkennen.[4]

Todesjahr des Sohnes (das in der Notiz bei Moschini, „Guida per la città di Venezia", Bd. I, S. 653, fälschlich als das des Vaters betrachtet wurde) wird uns von Scardeonius, „De antiquitate urbis Patavii" (1560), S. 220, überliefert. Moschini, Bd. II, S. 617, schreibt: „Di questo scultore del secolo XVI vidi in Padova presso l' ab. Nalesso un piccolo Ercole in marmo con soscritto il nome Pyrgoteles."

[1] Gaye, „Carteggio inedito d' artisti", Bd. I, S. 268 fg.; Vasari, ed. Sansoni, Bd. III, S. 344. Bei Desiderio da Settignano, mit welchem Gauricus ihn verwechselt haben könnte, würde das Bedauern dagegen am Platze sein, wie auch Landino es im Commentar zu Dante ausspricht; dieser starb 1464 36jährig.

[2] Vasari, ed. Sansoni, Bd. IV, S. 258.

[3] Vasari, ed. Sansoni, Bd. IV, S. 514; Bd. VI, S. 603 fg. Die betreffenden Documente hat Gaetano Milanesi publicirt in einem Artikel „Delle statue fatte da Andrea Sansovino e da Gio. Francesco Rustici sopra le porte di S. Giovanni di Firenze 1502—24", der im 4. Band des „Giornale Storico degli Archivi Toscani, anno 1860" erschien und auch in Milanesi's „Sulla storia dell' arte toscana scritti varj" (1873), aufgenommen wurde.

[4] Die Inschrift an der Thür lautet: „Andreas Ugolini Nini de Pisis me fecit A. D. MCCCXXX" (Vasari, ed. Sansoni, Bd. I, S. 489).

Die Bronzethüren im Castel Nuovo zu Neapel werden als Werk des Desiderius (da Settignano) angeführt. Festzustellen, mit welchem Rechte dies geschieht, würde einer speciellen Untersuchung bedürfen, welche mit Hülfe des documentalen Materials an Ort und Stelle geführt werden muss. Auch als bedeutender Marmorkünstler wird Desiderio anerkannt.

„Der Maler Pisanus, ehrgeizig bedacht auf die Anfertigung seines Porträts in Ciselir-Arbeit", so werden wir den in der neuesten Medaillen-Literatur oft angeführten Satz „Pisanus Pictor in se celando (= caelando) ambiciosissimus" zutreffend übersetzen. Die einen haben in diesen Worten, und in ihnen allein, den Beweis dafür zu finden geglaubt, dass die beiden unbezeichneten Medaillen, welche Pisanello's Porträt aufweisen, von diesem selbst gearbeitet seien. Andere haben dagegen angeführt, dass es ihnen aus stilistischen Gründen trotz des Zeugnisses des Gauricus nicht möglich sei, diese Medaillen den bezeichneten Werken Pisanello's gleichzustellen, in ihnen Selbstporträts zu sehen.[1] Die obigen Worte sind von beiden Seiten so verstanden worden, als sprächen sie ganz deutlich von Selbstporträts. Zur Erledigung des streitigen Punktes möchten wir jedoch darauf aufmerksam machen, dass diese Auffassung nicht die einzig mögliche ist. Denn der Ausdruck „in se caelando ambiciosissimus", kann, von Wort zu Wort übersetzt, zweierlei heissen: „ehrgeizig bedacht auf das sich selbst Ciseliren" (also Anfertigung des Selbstporträts) und zweitens „ehrgeizig bedacht auf sich selbst als einen zu Ciselirenden" (also Anfertigung des Porträts überhaupt, auch durch andere Medailleure).[2] Die Worte sind zweideutig, bilden also kein sicheres Zeugniss. Suchen wir, nachdem dies festgestellt ist, nach anderen stilistischen Gründen, welche zur Ermittelung des Künstlers dienen können, so zeigt sich, dass die grössere Medaille mit denjenigen, welche sicher von Pisanello herrühren, ganz übereinstimmt, die kleinere dagegen sich durch rundes Relief und Per-

[1] Erstere Ansicht vertreten Jacopo Morelli, „Notizia d'opere etc." und Friedländer; letztere Armand, „Les médailleurs italiens" (2. Auflage, 1883) und Heiss, „Les médailleurs de la renaissance."

[2] In ersterem Falle wird „se" als Accusativ, „caelando" als Gerundium, in letzterem „se" als Ablativ, „caelando" als Gerundivum betrachtet.

lenschnur-Einfassung so sehr unterscheidet, dass sie nicht zu ihnen gerechnet werden darf.[1]

Zwei Reihen von Künstlern, hören wir nun, gehen von Donatello aus, der wiederum seinerseits für einen Schüler des Ghiberti gilt. Die einen sind in Florenz, „von jeher der Mutterstadt dieser Künste", die anderen in Padua heimisch. Das zwischen den beiden grossen Florentinern bestehende Lehrverhältniss liegt in den Worten, Donatello werde für einen „discipulus Cionis" gehalten, d. h. für einen Schüler des genannten „Laurentius Cion", des Ghiberti, nicht des Cione.[2] Denn Cione, Ghiberti's Vater, war nicht selbst Künstler, konnte also auch keine Künstler ausbilden. In späten Jahren spricht Ghiberti in seinen Commentaren mit innigen Dankesworten von der Sorge seiner Ältern, ihn in der Kunst unterweisen zu lassen.[3] Und weiter bekennt er, dass der Goldschmied Bartolo, auch Bartoluccio genannt, der nach seines Vaters Tode sein Stiefvater wurde, ihn von Jugend auf unterrichtet und wie sein eigenes Kind erzogen habe.[4] Nach seiner eigenen Angabe war also Bartolo sein Lehrer, nicht Cione. Als er nun siegreich aus der Concurrenz um Ausführung der Bronzethür hervorgegangen war, nahm er den acht Jahre jüngeren Donatello unter seine Gehülfen auf. Wiewol Donatello in derselben Zeit auch auf eigene Rechnung thätig war[5], verschaffte ihm doch die Theilnahme an Ghiberti's ruhmbringendem Auftrage, zu der er nachweislich vom siebzehnten oder achtzehnten bis zum einundzwanzigsten Jahre bestimmt gewesen war[6], den Ruf eines Ghiberti-Schülers.

---

[1] Nach den Abbildungen zu urtheilen, sind auch die Porträt-Medaillen Dante's und Alfons' von Aragonien denen Pisanello's durchaus unähnlich.

[2] So hat Hans Semper, „Donatello", S. 6, 238 fg., diesen Ausdruck irrthümlich aufgefasst, dazu mitbestimmt durch ein Versehen, das den Ghiberti (geboren 1378) zum jüngeren Genossen des Donatello (geboren 1386), macht. Gauricus betrachtet den Namen Cione als Beinamen des Ghiberti, indem er ihn Laurentius Cion, nicht Cionis, nennt.

[3] „E così massime et infinite grazie fò io alli parenti che provanti la legge delli Ateniesi me curarono ammaestrare me nell arte, et essa la quale non può esser provata senza disciplina di lettera e fiducia di tutte le dottrine." (Cicognara, Bd. IV, S. 218; Vasari, ed. Le Monnier, Bd. I, S. XXIX, fg.)

[4] Er sagt 1444 vor Gericht: „quod . . . fuit educatus et nutritus et etiam instructus in arte aurificis a dicto Bartoluccio tanquam filius a pueritia sua" (Gaye, „Carteggio inedito", Bd. I, S. 150).

[5] Hans Semper, „Donatello etc.", S. 53, 107, 273.

[6] Gaye, „Carteggio inedito", Bd. I, S. 106; Vasari, ed. Sansoni, Bd. II, S. 255 fg.

Über Donatello heisst es an dieser Stelle: „Donatello selbst, der für einen Schüler des Ghiberti gehalten wird, in der Erz-, Holz- und Marmorkunst sehr gepriesen. Von der Hand dieses einen Künstlers allein sind mehr Werke vorhanden als zusammengenommen von allen übrigen von ihm an bis auf uns.“ Über ihn hat Gauricus schon früher bei verschiedenen Gelegenheiten gesprochen.[1] Die einzelnen zerstreut vorkommenden Stellen, welche über ihn handeln, seien hier zusammengestellt:

„Ausserdem müsste er (der Bildhauer) freigebig, ja nicht etwa geizig sein, so, wie wir es aus vergangenen Jahren von Donatello aus Florenz gehört haben. Denn die ihn gekannt haben, berichten, dass er immer sein ganzes Sümmchen Geld in einem Kästchen gehabt und dieses an einem Balken in seiner Werkstatt so aufgehängt habe, dass jeder, so oft und so viel er wollte, davon bekommen und es wie sein Eigenthum geniessen konnte. Eine grosse, des Donatello würdige That.“

„Aber ich muss mich wahrhaftig wundern, weshalb denn so jemand auf seine Art nicht kann, was einstmals Phidias, Polyklet, Lysipp, Chares und unlängst Donatello gekonnt haben. Doch offenbar, weil ihnen fehlt, worin sich jene hervorthaten, jede Gelehrsamkeit und Bildung, und weil sie auch Donatello's Zeichnenschablone nicht haben. Es ist ja bekannt, was von dieser erzählt wird. Als Marcus Balbus, ein vornehmer Herr, ihn bat, er möge so gut sein, ihn seine Zeichnenschablone einmal in Augenschein nehmen zu lassen, antwortete er: morgen früh möge er zu ihm ins Haus kommen, da wolle er es mit grösstem Vergnügen thun. Als jener nun hinkam und mit einem Frühstück empfangen wurde, sagte Donatello: ausser der, die du hier siehst, habe ich keine Zeichnenschablone weiter, Balbus, höchstens noch eine, die mir allein zu schauen vergönnt ist, die ich ohne Beschwerde, ohne Bürde, immer bei mir trage. Wünschest du aber doch etwas zu sehen, so bringt Stift und Papier her, ihr Knaben, gleich wirst du eine beliebige der Zeichnenschablone entnommene Darstellung bewundern, gleichviel ob du mit Pallium oder Toga Bekleidete oder auch Nackte zu sehen verlangst.“

[1] Hans Semper hat in „Donatello, seine Zeit und Schule“, S. 6, 141, 238, 254, 259, 317, 320, bereits sämmtliche Stellen verzeichnet. — Über den Beinamen des Donatello „Eracleonte“ und seine Erwähnung bei Flavio Biondo siehe oben S. 72, Anm. 2.

„Ich bitte euch, nehmt ihr etwa kräftigeres Leben an Donatello's Pferde (der Gattamelata-Statue) wahr, das ja von unübertroffener Vollendung sein soll, oder an jenem, das der Dichter, mein Landsmann, mit folgenden Versen beschreibt[1]:

At sonipes habitusque animosque imitatus equestres
Acrius attollit vultus cursumque minatur,
Cui rigidis stant colla jubis, vivitque per armos
Impetus et tantis calcaribus ilia late
Suffectura patent vacuae pro cespite terrae
Aenea capitivi crinem tegit ungula Rheni.

Nun wohl, angenommen, ihr wolltet ein Pferd darstellen lassen, und diese beiden Muster lägen vor, an welches davon würdet ihr wol dem Pomponius (Gauricus) auftragen, sich mehr zu halten? Jene Leute freilich werden wol weiter sehen als der Gott unter den Bildhauern, Phidias, der nach Vollendung seines Olympischen Zeus bekannte, er habe dabei niemanden zum Lehrer gehabt als die Verse Homer's[2]:

Ἦ καὶ κυανέῃσιν ἐπ' ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων,
Ἀμβρόσιαι δ' ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος·
Κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο, μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὄλυμπον.

«Sprach's; vom Nicken des Hauptes erbebten die Höh'n des Olympos». Was kann denn Grösseres gesagt oder gedacht werden? Scheint Homer nicht wirklich Jupiter's Macht und Majestät in Worten beinahe verkörpert zu haben?"

„Die «Graphice» aber, welcher die Unseren bei dem Schriftsteller den Namen «Beschreibung», bei dem Maler und Bildhauer den Namen «Zeichnung» gegeben haben (denn die «Lineatio», welche «Grammike» genannt wird, sprechen wir dem Architekten zu), erklärte Donatello, wie wir gehört haben, als so nothwendig für den Bildhauer, dass er seinen Schülern oft zu sagen pflegte: «mit einem

[1] Statius, „Sylvae", lib. I, 1: „Equus Max. Domitiani", v. 46—51. Wie man aus dem Zusammenhange sieht, will Gauricus durch Anführung dieser Verse nicht das Lob aussprechen, man meine bei der Statue des Gattamelata den Hufschlag des Pferdes zu hören (so hat Semper, „Donatello", S. 254, es aufgefasst). Er will damit vielmehr sagen: die Verse des Dichters sind noch lebensvoller als die Statue des Bildhauers.

[2] Ilias, I, 528—530.

Worte wolle er ihnen die ganze Bildhauerkunst beibringen», wenn er sagte: «zeichnet» sowie: «und in Wahrheit ist dies der gesammten Sculptur Gipfel und Grundlage.»"

„Doch ich habe nun meiner Meinung nach genug über denjenigen Theil gesprochen, welchen Donatello für den vorzüglichsten gehalten hat, über die Zeichnung."

„Man muss aber wissen, dass es viele Kupfermischungen gibt. Eine andere Mischung brauchen die Glockengiesser, eine andere wir. Das war dem Donatello unbekannt. Niemals goss er selber, immer nahm er Glockengiesser zu Hülfe."

Donatello wird in den Sätzen, die wir wörtlich wiedergegeben haben, treffend charakterisirt, wie er nach seinem Aufenthalte in Padua in der Erinnerung der Paduaner fortlebte. Man wusste von seiner Freigebigkeit und seiner Zeichnenschablone manche Geschichten zu erzählen. Die Reiterstatue des Gattamelata wurde als ein vollendetes Kunstwerk geschätzt, und doch bestärkte sie den Gauricus nur in seiner Ueberzeugung, dass ein Bildhauer immer noch besser thun werde, statt ihrer die Verse eines alten Dichters, des Statius, zum Vorbilde zu wählen. Wir hören, dass Donatello das Zeichnen als die alleinige Grundlage der Bildhauerkunst betrachtet hat, dagegen in der Gusstechnik unerfahren gewesen ist.[1]

Nachdem Gauricus ihn in der Reihe der Sculptoren genannt hat, sagt er:

„Andreas Alverochius (Verrocchio), der Nebenbuhler des Donatello, doch erst als dieser schon ein Greis war, berühmt durch den Jünger, der Christi Brust betastet. Auch seine Ciselirarbeit und Malerei wird sehr gepriesen." Das Pferd der Colleoni-Statue in Venedig wurde freilich dem Gauricus als eine zu rohe Naturnachahmung bezeichnet, welche den Eindruck eines der Haut entblössten Pferdes hervorrufe.

„Schliesslich", fährt Gauricus fort, „noch Verrocchio's Schüler Leonardus Vincius, allbekannt durch jenes mailänder Kolossalpferd, das zu vollenden ihm nicht gegeben ward, durch sein Bild des Abendmahls, nicht weniger durch seinen Archimedischen Geist." Auf weiten Gebieten wurde also Leonardo's Bedeutung anerkannt; das von ihm begonnene Reiterstandbild des Francesco Sforza, das

[1] Über letzteres handelt ausführlich H. Semper, „Donatello etc.", S. 316 fg.

Abendmahl und die mannichfachen mechanischen Forschungen waren weithin bekannt.

So viel über die Florentiner Donatello, Verrocchio und Leonardo. Unter den Paduanern gibt Gauricus zwei Bronzekünstler an, deren Namen fortleben werde: den Bellanus, Donatello's Schüler, einen freilich ungeschickten Künstler, und den schon als Plastiker genannten Andreas Crispus, der dank seinem Podagra aus einem Goldschmiede ein Sculptor geworden sei. Mit Bellano war Nicolaus Leonicus, der eine Theilnehmer an dem der Schrift des Gauricus zu Grunde liegenden Gespräche, näher bekannt, derselbe, an welchen der leider verlorene Brief des Girolamo Campagnola, Vasari's Quelle für paduanische Kunst[1], gerichtet war. Viel mehr als Vasari's lobende Biographie wird das absprechende Urtheil des Gauricus Bellano's geringen Leistungen gerecht. Über den Andrea Briosco, genannt Riccio oder lateinisch Crispus, wird unser Autor als Freund gewiss besonders gut unterrichtet gewesen sein. Um so gewichtiger ist daher seine Äusserung, man wolle in demselben einen Schüler des Bellano sehen, wodurch er also die angebliche Schülerschaft nicht in Abrede stellt, sondern ihr nur eine weitgehende Bedeutung absprechen will. Interessant ist die Nachricht, dass Krankheit den Andreas Crispus bewogen habe, dem von Vater und Bruder geübten Goldschmiedehandwerk untreu zu werden. Bald nach Abfassung unserer Schrift erhielt Andrea den Auftrag für das Werk, das seinen Ruhm verkünden sollte: den Bronzeleuchter von S. Antonio.

Es erübrigt nun noch, über die Ciselirkünstler zu sprechen. Sie alle, meint Gauricus, arbeiten im Allgemeinen ausgezeichnet. Wegen hervorragender Arbeit verdienten jedoch nur zwei von ihnen Erwähnung: die Goldschmiede Charodoxus Mediolanensis und Franciscus Furnius Bononiensis. Unter ersterem ist „Cristoforus de Foppa, alias Caradosso“[2] zu verstehen, unter letzterem vermuthlich Francia, der unseres Wissens einzige berühmte Goldschmied Bolognas, welcher Francesco hiess; doch bleibt in diesem Falle der Beiname Furnius und die Übergehung Francia's als Maler auffallend.

Einen Künstler hat Gauricus bis zuletzt aufgespart, um ihm

---

[1] Vasari, ed. Sansoni, Bd. II, S. 214; Bd. III, S. 385, 634, 639.

[2] Vgl. Bertolotti, „Artisti lombardi a Roma“ (1881), Bd. I, S. 335, 272 fg.

desto höheres Lob zu spenden: Severus Rhavennas. Er erklärt ihn für den vollkommenen Statuenkünstler, für einen hervorragenden Bronzearbeiter, Bildhauer, Ciseleur, Schnitzer, Bildner und Maler, kurz, bis auf den Mangel wissenschaftlicher Bildung, für das Ideal eines Bildhauers. Dieses überschwengliche Lob entzieht sich freilich unserer Controle, da sich auf ein einziges erhaltenes Werk, die Täuferstatue vom Jahre 1500[1] in S. Antonio, kein sicheres Urtheil gründen lässt. Wir dürfen aber überzeugt sein, dass Vielseitigkeit und Tüchtigkeit ihm das Ansehen eines ungewöhnlichen Künstlers gegeben haben. Denn in den Fällen, welche eine Nachprüfung gestatten, erweist sich Gauricus als treffender Beurtheiler.

Sein scharfer Blick zeigt sich auch darin, dass er an Mantegna einen Mangel entdeckt, indem er von ihm bei Eintheilung der Ruhe in eine edle und eine gemeine sagt: „Die letztere ist schon längst bei allen Malern in Gebrauch gekommen, namentlich ist sie aber bei unserem Mantegna zur Gewohnheit geworden, bei dem die Bediensteten bald nachlässig niedersitzen, bald gähnend die Befehle ihrer Herren erwarten, bald in stumpfsinniger Trägheit verharren.“ Wenn wir in der Kirche der Eremitani in Padua das Fresco betrachten, welches den Jacobus vor dem Richter darstellt, werden wir auch begreifen, wie Gauricus zu diesem ganz einseitigen Urtheile gelangen konnte.

Mit Mantegna steht noch ein anderer Künstler in Verbindung, den wir hier gleichfalls erwähnen müssen, obschon er so wenig wie jener unter den von Gauricus genannten berühmten Bildhauern einen Platz finden konnte.

An einer früheren Stelle, in dem Abschnitte über Symmetrie, sagte Gauricus: „Lob wird unserem Julius zutheil für seine so wunderschöne Nachbildung der Palladischen Schar unseres Mantegna und der Triumphe Cäsar's. Hätte denn wol jemand anders, ein der Malerei Unkundiger, es so zu Stande gebracht?“ Demselben Julius widmete Gauricus ausserdem das folgende Gedicht, das über die Art seiner künstlerischen Thätigkeit bestimmtere Andeutungen enthält.[2]

---

[1] „Notizia d' opere di disegno“, 2. Ausgabe von Frizzoni (1884), S. 18.

[2] Es ist die 2. Sylva in der Ausgabe seiner Gedichte von 1526, nach den Worten der Widmung (s. Anm. 1 auf S. 3) spätestens 1501 verfasst.

Ζωγραφία.

Cesset apelleas mirari fama tabellas
Cedat priscus honos picturae[1] gloria cedat
Cedant prisca nouis, Tua Iuli gloria maior
Non ratio me ceca trahit, non credula nostram
Lumina decipiunt varia caligine mentem,
Vera loquor, vera aspicio, vera omnia cerno
Quis tantum similes potuit deducere vultus
Quis potuit tantum veras animare figuras,
Et pennicillo naturam sic imitari?
Non ego te non te mortali semine natum
Crediderim, aut quicquam terrenae fecis habentem
Sed magis aeterni genitum de vertice regis
Palladium fratrem qui magni furta parentis
Pingeret, et veros nimium simularet amores
Qui varias hominum facies, cunctasque figuras
Quas tellus, quas et coelum, quasque aequora gignunt
Redderet atque noua spectandas arte tabellas,
Proh decus en quantum quantum mensura cohercet
Vndique perfectos artus exhaustaque membra,
Quam verus simplexque color? quo lumine viuos
Ostentant vmbrae vultus? qui splendor vtrinque
Effulgens lumenque et opacas temperat vmbras,
En quantus solio qua maiestate verendus
Et coelum et terras atque aequora fulmine terret
Iuppiter, et cunctos nutu tenet ordine diuos,
Consultans an mox terris incendia mittat,
Et perdens mortale genus mundum hisce reformet
Concedatque nouis habitandum gentibus orbem.
An potius stabilem ventura in saecula firmet
Conseruetque bonos, vlciscaturque nocentes,
Constituatque vnis regendum legibus orbem
Iam dubitat, Iam quae mage sint tractanda veretur
Sed quid multa? tuis nil iam nil artibus vnquam
Plus poterit natura, nihil natura potenti

[1] Druckfehler: pisturae.

Imperio efficiet, quod non tua dextra valebit
Des animam, viuet, des verba, loquetur imago
Quin animam et voces pariter gestusque dedisti
Quod mihi si liceat componere nostra vetustis [1]
Haud vnquam certe talem est sortitus honorem
Ex ebore aeterni qui fecit sceptra tonantis,
Quique cytheriacis Venerem deduxit ab vndis
Et dextra ingenium magni superauit homeri
Nec qui olim cunctas imitari posse figuras
Ausus erat, nec qui varios in imagine primus
Distorsit vultus, aut qui marathonia bella
Praeposuit, nec qui prisco rigidoque rigore
Exuerat facies, cuius conscendere vellet
Miles equum vel equo mallet descendere miles
Incertus dubiusque fuit spectantibus olim
Vt diuersa loquar non tali dignus honore
Qui primus mentem sensusque expresserat omnes
Fecerat et patulo moribundam ex vulnere matrem
Ad se reptantis nati metuisse videri
Ne forsan tetrum biberet pro lacte cruorem
Non laudes non haec meruit preconia quondam
Aulide qui fecit triuiai ad virginis aram
Iphianasseo tristari funere achivos
Et mestum simul ante aras astare parentem
Obducto vultu quum nil superesse dolori
Tam magno poterat misero ingenitore videndum
Si te prisca aetas si secula prisca tulissent
Tantus vester honos tua gloria tanta fuisset
Absens vt tecum victus certasset apelles
Atque tuae veris pendentes vitibus vuae
fallere aues poterant, poterant tua linthea Zeusim
Decipere, et solus poteras tu victor haberi.

Dieser Julius war also Paduaner („noster"), fertigte schöne Copien nach Mantegna, schuf treffliche Porträts, drängte mannichfache Darstellungen auf wunderbar kleinen Raum zusammen und war wür-

[1] Alles folgende beruht auf Plinius.

dig, vom ewigen Könige der Götter, nicht von Menschen abzustammen. Genau dasselbe berichten die Briefe eines Zeitgenossen, des Matteo Bosso, über den jungen Giulio Campagnola, den Sohn des erwähnten Girolamo. Kein Zweifel also, dass die Lobsprüche diesem gelten. Zweifel stellen sich aber ein, wenn errathen werden soll, welcher Art die wunderschönen Copien der Palladischen Schar Mantegna's und der Triumphe Cäsar's waren, welche Gauricus im Sinne hatte. Denn Campagnola war in allen möglichen Kunstgattungen erfahren, er verstand schon als Knabe zu malen, die herrlichen Bilder Mantegna's und Bellini's getreu zu copiren, Miniaturen zu fertigen, Statuen und Bildwerke herzustellen, vielleicht erst später auch in Kupfer zu stechen. In einer dieser Techniken wird er jene Copien angefertigt haben, in welcher, ist nicht ersichtlich. Deutlicher drückt sich schon das Gedicht aus[1]: da es von kleinen farbigen Darstellungen, also von Miniaturen, spricht, für welche sich auch bei einem anderen Paduaner die Bezeichnung „nova ars" findet[2], ermöglicht es uns, den beiden nach Giorgione und Benedetto Diana copirten Miniaturen Giulio's, die wir durch den Anonymus des Morelli kennen gelernt haben, noch einige andere anzureihen, welche den Zeusmythus illustrirten.

Giulio Campagnola, dessen ausserordentliche und vielseitige Begabung für alte Sprachen, bildende Kunst und Musik in seiner Jugend hohe Bewunderung hervorrief, war, nach einem Briefe des Matteo Bosso zu urtheilen, kurz vor 1482 geboren, also fast gleichalterig mit Gauricus.[3] Wie dieser richtete er, oder sein Vater für ihn, den Blick von Padua aus auf den Fürstenhof von Ferrara,

---

[1] Vgl. Vers. 9, 14, 17—20.

[2] Scardeonius, „De antiquitate urbis Patavii" (1560), S. 373, spricht von der Berühmtheit des Hieronymus Patavinus „novae miniandi artis opere".

[3] Die Angabe des Pietrucci, „Biografia degli artisti padovani" (1858), S. 63, er sei gegen 1452 geboren, muss falsch sein. Denn Matteo Bosso nennt ihn in seinem Briefe vom 24. Nov. 1495 Girolamo's „natorum dulcissimus, parvulus Julius", wonach unmöglich die Zeit lange vergangen sein konnte, in welcher er, erst dreizehn Jahre alt, Lateinisch und Griechisch gesprochen, bald auch Hebräisch verstanden habe. Auf diesen Brief (Nr. 86 der zweiten Briefsammlung, „Familiares et secundae Matthaei Bossi epistolae, Mantuae 1498") hat schon Scardeonius, auf einen zweiten (No. 75) der Abbate Jacopo Morelli hingewiesen. Ausserdem unterrichten uns über ihn noch die Briefe No. 111, 142, 149, 211.

an welchen er auch wirklich 1497 oder 1498 berufen wurde, als die Kriegsunruhen, die Folgen des Einbruchs Karl's VIII. in Italien, sich gelegt hatten und seiner schon früher geplanten Berufung nicht mehr hinderlich waren. Der väterliche Freund Matteo Bosso, dem sein Vater ihn zugeführt hatte, hegte die Zuversicht, dass die Erfahrung, nach welcher die Eigenschaften der Knaben oft wankend sind und eine sichere Hoffnung auf ihr weiteres Gedeihen nur für den nächsten Tag zulassen, sich an ihm nicht bewähren werde. Doch hat das frühreife Genie in der That nicht gehalten, was es versprach. Die Kupferstiche, die wir von Giulio wol aus späterer Zeit besitzen[1], lassen ihn als einen fein empfindenden Künstler erscheinen, aber keineswegs als den ungewöhnlichen Menschen, der er zum Stolze seiner Familie und seiner Vaterstadt hatte werden sollen.

Ausser jenem Gedichte des Gauricus, das als eine Verherrlichung des Giulio Campagnola Aufnahme unter die kunstgeschichtlichen Quellen verdient, sind noch zwei andere anzuführen, welche, wiewol von geringer Bedeutung, sich gleichfalls auf die bildende Kunst beziehen. Das eine, in doppelter Redaction vorliegend, ist die epigrammatische Fassung der Geschichte von den hässlichen Malerskindern, die aus dem Alterthume ihren Weg in die neue Zeit gefunden hat, in der sie zuerst wieder von Giotto und Dante, dann aber auch ohne bestimmte Namen erzählt wird.[2] Das andere, die Übersetzung eines griechischen Epigramms[3], hat ein fingirtes Zwiegespräch zwischen dem Dichter und einer Statue zum Gegenstande, welche die Abzeichen, die sie als Darstellung der flüchtigen Zeit (des „Καιρός") charakterisiren, erklärt.

---

[1] Galichon hat sie in der „Gazette des Beaux-Arts", Bd. XIII (1862) S. 332 fg. besprochen.

[2] Sie stammt von Macrobius („Saturnalia", II, 2); Benvenuto da Imola erzählt sie von Giotto und Dante (Muratori, „Antiquitates italicae", Bd. I col. 1185 fg., erwähnt in Mestica's 3. Artikel über „San Francesco, Dante e Giotto" in der „Nuova antologia di scienze lettere ed arti", 1881). Umgekehrt urtheilt Michelangelo über Francia, zu dessen Sohne er sagt: „Tuo padre fa più belle figure vive che dipinte" (Vasari, ed. Sansoni, Bd. VII, S. 170).

[3] Overbeck, „Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen", Nr. 1463.

Die Gedichte[1] lauten:

De pictore.

Quaesitus viuos cur nosset pingere vultus,
Fingeret et natos tam male pictor, ait,
Has bene per lucem potui finxisse figuras,
Per noctem natos fingere turpe, meos.

Idem.

In pluteo doctus veras pinxisse figuras,
Fingebat natos turpiter in thalamo,
Quaerenti causam pictor respondit, apertum est,
Effinxi natos noctu ego, pingo die.

Tempus.

Cuius opus? Quondam lysippi, Dic mihi quis tu?
Tempus, quid nam opere est tibi? Cuncta domo,
Cur tam summa tenes? propero super omnia velox,
Cur celeres plante? me leuis aura vehit,
Cur tenuem tua dextra tenet Tonsoria falcem?
Omnia nostra secans radit acuta manus,
Cur tibi tam longi pendent a fronte capilli?
Fronte quidem facilis sum bene posse capi,
Cur tibi posterior pars est a vertice calua?
Posterior nemo prendere me poterit,
Talem me finxit quondam sicionius, hospes,
Et monitorem hoc me vestibulo posuit,
Pulchrum opus Artificem laudat, proh Iuppiter o quam
Debuit hoc pigros sollicitare viros.

[1] Sie stehen in der Ausgabe der Gedichte des Gauricus von 1526 unter den Epigrammen.

Das Interesse, das Gauricus an der bildenden Kunst nahm, tritt auch in diesen Jugendgedichten zu Tage, ebenso wie es sich in seinen gelegentlichen Versuchen, selbst Bildwerke zu schaffen, bethätigt. Bleibendes Verdienst hat er jedoch weder als Dichter noch als Bildhauer errungen, sondern nur als Schriftsteller, und zwar als der erste, der sich die erschöpfende Behandlung der gesammten Bildhauerkunst zum Ziele gesetzt hat.

Nach mehr als einer Seite hin fordern seine Ausführungen zur Nutzbarmachung des reichen Materials für die Kunstforschung heraus. Seine Schrift „De sculptura“ verbreitet sich in Verfolgung ihres Themas über weite Gebiete, indem sie sowol in die Theorie und Praxis der Renaissancekunst als auch in die Künstlergeschichte einführt und sich dabei gleichzeitig über Kunstübung und Kunsturtheil der Italiener zu Beginn der Hochrenaissance ausspricht. In letzterer Hinsicht lassen sich die wichtigeren Bemerkungen von allgemeiner Bedeutung in die Sätze zusammenfassen: Der Künstler soll wissenschaftlich gebildet sein, über geometrische und antiquarische Kenntnisse verfügen[1], die Natur zum Muster nehmen, ohne dabei in Rohheiten zu verfallen[2]; die Gewissenhaftigkeit der früheren Zeit in Anfertigung von Modellen hat nachgelassen, indem man verkennt, dass die Modelle nicht allein zur Verbesserung der Fehler, sondern selbst zur Beschleunigung der Ausführung dienlich sind[3]; Mantegna's Nebenfiguren erscheinen zu lässig, man wünscht am liebsten Stellungen zu sehen, welche soeben aus Bewegungen entstanden oder in Bewegungen überzugehen scheinen[4].

Dem reichen Inhalte der Schrift geben nun Zeit und Ort ihrer Entstehung noch ein ganz bestimmtes Gepräge. Gauricus gibt die Eindrücke wieder, welche seine offene Natur in der Künstler- und Gelehrtenwelt Paduas, der geistigen Herrscherin über den Osten Oberitaliens, empfing. Seine Angaben füllen daher eine empfindliche Lücke in unserem Wissen aus als literarisches Zeugniss für die Kunstanschauungen der Paduaner, bei denen die Gedanken der beiden grossen Künstler Mantegna und Donatello jahrzehntelang

[1] Vgl. S. 110 fg., besonders S. 112, 120, 122, 242.
[2] Vgl. S. 220.
[3] Vgl. S. 242.
[4] Vgl. S. 212, 214.

nachhallten. Der Zeit nach nimmt Gauricus eine Mittelstellung zwischen Alberti und Vasari oder Cellini ein. Derselben Entwickelungsstufe der italienischen Kunst, deren Zeuge er war, gehören auch die mannichfachen Betrachtungen Leonardo's an. Da aber diese des Abschlusses und der endgültigen Anordnung entbehren, und auch sonst keine weitere zusammenhängende Darstellung aus dieser Zeit vorliegt, so ist uns die Schritt für Schritt vorgehende Schrift des Gauricus nur um so mehr willkommen.

DE SCULPTURA:

TEXT UND ÜBERSETZUNG.

POMPONII GAVRICI NEAPOLITANI DE SCVLPTVRA.

Vbi agitur

De Symetriis.
De Lineamentis.
De Physiognomonia.
De Perspectiua.
De Chimice.
De Ectyposi.
De Celatura, eiusque speciebus.
Praeterea de caeteris speciebus Statuariae.
De Plastice.
De Proplastice.
De Paradigmatice.
De Tomice.
De Colaptice.
De Claris Sculptoribus.
Ac plerisque aliis rebus scitu dignissimis.

POMPONIUS GAURICUS AUS NEAPEL ÜBER DIE BILDHAUERKUNST

folgenden Inhalts:

Über Symmetrie,
Lineamente,
Physiognomik,
Perspective,
Guss,
Abformung,
Ciseliren und die Unterarten davon.

Ferner über die sonstigen Arten der Bildhauerkunst:
Bildnerei,
Modellirung,
Abgiessen,
Schnitzkunst,
Steinbearbeitung.

Über berühmte Bildhauer
und vieles andere sehr Wissenswerthe.

M. ANTONIVS PLACIDVS

LAVRENTIO STROZAE FLORENTINO S. S.

Qvvm ad nostras manus peruenisset Hic Pomponii Gaurici de Sculptura non iam libellus, Sed qualem Domitius Piso oportere esse aiebat, thesaurus, quod et ipse Romanae urbis Instaurator Bernardus oricellarius socer tuus iudicauit, Existimaui non paruam apud omneis homines aliquando me gratiam promeriturum, Si per me comunis omnibus in publico locaretur, Atque ea diligentia ut ne littera quidem aliter reponeretur, quam eius ipsius manu mihi scripta constaret, Verum enim uero quum ille de me peculiarem sibi patronum aliquem exposceret, Cuius tutela in uulgum illesus prodiret, Patronum ego ei te dedi. Scilicet quem maxime is optare uidebatur, Vti Regia Domo caeteros in toto terrarum orbe mortales Antecellentem. Ita et caeteros in hac tua florentissima urbe iuuenes et morum et ingenii nobilitate praestantem. Nam quid rogo potuit fieri conuenientius? quam Elegantissimus libellus iuueni dicaretur Elegantissimo. quam noua ars ipsis addita Liberalibus octaua, Nouam adiret domum, et que quasi octauum haberetur in mundo miraculum. decoratam Statuis, decoratam et Picturis. Tu igitur munus hoc nostrum patrocinio tuo complectere, Et quod te facturum scio, Ne de tuis, ne de Philippi fratris tui optimarum litterarum studiosissimi, manibus unquam temere cadat, Nam praeterquam quod hec saepius legendo latinam linguam, quod ego in me expertus sum, efficietis exornatiorem, Et uestram pulcritudinem relegetis, Et uehementius multo uestri Palatii ornamenta diligetis. V.

MARCUS ANTONIUS PLACIDUS

AN LORENZO STROZZA VON FLORENZ.

Als diese Schrift des Pomponius Gauricus „über die Bildhauerkunst“ in unsere Hände gelangt war, — die gar nichts Unbedeutendes, vielmehr nach Domitius Piso's Meinung, der auch der Erneuerer der Stadt Rom, Dein Schwiegervater Bernardo Rucellai, beistimmte, ein wahrer Schatz ist, wie man ihn nur wünschen kann —, da glaubte ich mir bei allen Menschen nicht geringen Dank zu verdienen, wenn ich sie durch Veröffentlichung zum Gemeingut Aller machte, und zwar mit solcher Sorgfalt, dass auch nicht ein Buchstabe anders gesetzt würde, als ich ihn von des Verfassers Hand geschrieben wusste. Da nun aber dieser von mir einen besondern Schutzherrn verlangte, unter dessen Schutz er unangefochten vor die Öffentlichkeit treten könnte, da habe ich ihm Dich zum Schutzherrn gegeben. Du warst ja doch offenbar das Ziel seiner Wünsche: wie Du Dich durch Dein königliches Haus vor allen andern Sterblichen auf dem Erdkreise hervorthust, so überragst Du auch sämmtliche junge Männer in dieser Deiner äusserst Florirenden Stadt an Adel der Gesittung und des Geistes. Konnte denn wol Passenderes geschehen, frage ich, als dass die geistreichste Schrift dem geistreichsten Manne gewidmet würde! als dass die neue, den freien Künsten als achte zugesellte Kunst einzöge in das neue Haus, das auch gleichsam als achtes Wunder der Welt gelten könnte, in seinem Statuenschmucke und seinem Bilderschmucke! Du also nimm diese unsere Gabe in Deinen Schutz auf. Möge sie, ich bin davon überzeugt, niemals Deinen Händen oder denen Deines den edelsten Wissenschaften eifrig hingegebenen Bruders Filippo unbeachtet entfallen. Denn abgesehen davon, dass Ihr daraus bei öfterem Lesen, wie ich an mir selbst erfahren habe, für Eure lateinische Sprache reicheren Schmuck gewinnt, werdet Ihr immer auch von Eurer eigenen Vortrefflichkeit lesen und noch um vieles lebhafter die Zierden Eures Palastes lieben lernen. Lebe wohl.

POMPONII GAVRICI NEAPOLITANI DE SCVLPTVRA. AD DIVVM HERCVLEM FERRARIAE PRINCIPEM.

QVVM saepe mecum Princeps Inuictissime Peregregias laudes tuas animo considerarem, Atque ad clarissimum Rerum tuarum splendorem, Nominis quoque rationem accommodatam esse intelligerem, Et Platonis nostri Cratylum deamaui. Et te unum ex omnibus cognoui quem uere nostris temporibus Heroa uocare possimus, et in quem diuinos conferre honores una certatim omnes debeamus. Etenim si cum comparatione causam expenderimus, multo id quidem rationabilius nos, quam ueteres olim fecisse diiudicabimur, Nam quis erit usque adeo rerum omnium imprudens ac stolidus qui fateri audeat, Non hunc Herculem Hercule tanto maiorem, quanto Animam corpore excellentiorem, Nisi forte Vipereos angueis elidere, Feras quas ipsi nos interdum uenatu persequimur, Apros, Ceruos, Leones uincere. Equos edomare, obscenis subinde libidinibus emancipari, Tantum non quinquaginta, ut festiue graecus ait, mulierculis admisceri, ac postremo etiam in furorem adigi, Praestabilius cuiquam uideri poterit, Quam ciuitates constituere, Vrbes amplificare, Populos regere, Virtutes complexari, Libidinem, Iracundiam, Superbiam, Auaritiam, frenare, ac nullis omnino denique uiciis obnoxium esse, Hoc erat Herculem agere, Hoc erat Ioue nasci, et iam tandem coelum mereri.

POMPONIUS GAURICUS AUS NEAPEL UEBER DIE BILDHAUERKUNST, GEWIDMET DEM GÖTTLICHEN HERCULES, FÜRSTEN VON FERRARA.

Wenn ich oftmals, unüberwindlicher Fürst, Deinen erhabenen Ruhm im Geiste erwog und bemerkte, dass dem so hellen Glanze Deiner Stellung auch die Bedeutung Deines Namens ganz entspreche, so fand ich wol am Kratylos unseres Plato lebhaftes Gefallen und erkannte dann, dass Du unter Allen der Einzige bist, den wir in unserer Zeit der Wahrheit gemäss einen „Heros" nennen können, und dem wir alle insgesammt um die Wette göttliche Ehren zu erweisen schuldig sind.[1] Denn, falls wir mit einem Vergleiche die Sache klar legen wollen, nach allem Urtheile werden wir dies mit weit grösserem Rechte thun als einst die Alten es gethan haben. Wer wird denn wol so gänzlich unverständig und thöricht sein, läugnen zu wollen, dass dieser Hercules über Hercules so hoch erhaben ist, wie die Seele vorzüglicher ist als der Körper. Es müsste denn sein, dass giftige Schlangen erwürgen, wilde Thiere, wie wir sie zuweilen selbst jagen, Eber, Hirsche, Löwen erlegen, Pferde bändigen, ferner unzüchtigen Begierden sich ganz hingeben, mit beinahe funfzig Weibern, wie jener Grieche launig sagt, sich einlassen, und zum Schlusse auch noch in Raserei gerathen, — dass dies alles jemandem verdienstlicher erscheinen könnte, als Staatswesen ordnen, Städte in die Höhe bringen, Völker regieren, die Tugenden pflegen, Begierde, Jähzorn, Übermuth und Geiz zügeln, überhaupt keinem Laster ergeben sein. Das ist Hercules sein, das ist von Jupiter stammen und schliesslich den Himmel verdienen.

[1] Als besondere Huldigung denkt Gauricus sich hier die Ableitung des Namens des Fürsten, „Hercules", von „heros" aus und beruft sich dabei auf Platon's Autorität, dessen „Kratylos" Ableitungen ähnlicher Natur behandelt.

Qvocirca factum est diue ac sancte Hercules, ut non minori ego te ueneratione semper habuerim, quam prisci illi Iouis filium, Quod ipsum tibi significare Quum uoluissem, Nihil mihi quidem uenire in mentem potuit. quod dignius putarem ut ad te mitteretur, quam hic de Sculptura libellus, Tum quod nulli ante hoc tempus inuenti sunt, quei de ea re perscribere potuerint, Tum etiam, quod nihil ea arte uisum nobilius atque ad hanc immortalitatem tuam accommodatius, Cogitabam igitur Perpetua dictione Sculptoriam tibi omnem artem explicare, Sed quominus id ita fecerim, Casus quidem ipse impedimento fuit, Nam quum superioribus diebus, proxima aestate Patauii essem, diuertissetque apud me Raphael Regivs graece et latine Rhetor exercitatissimus Post multorum salutationes, ube in uarios, quod fieri inter familiares assolet, sermones exiuimus, Libuit Ciceronianum illud declamandi genus multis iam saeculis intermissum paulisper retractare, Certis quibusdam horis, quibus ille ab negotiis, Ego a Philosophiae studiis uacare soliti eramus, Quodam uero die quum in ἀγαλματουργίῳ id enim domesticae officinae nomen, me conuenisset, Ibique nescio quas expressas aere ac marmore effigies contemplatus esset, De Sculptura mox loqui occepimus. Qui sermo quoniam uarius ac multiplex fuit, Speraui operaepretium fore, si a me tibi recenseretur,

Ille igitur, nihil te inquit uno mirius. Ast ego putabam tantummodo litteris operam dare, nunc minimum uideo tempus id est, quod studiis impertitur, Equidem si quid erit alibi impendendum, laudo heic potius consumas, nimirum ars est, et inter caeteras nobilis et libero mihi ut uidetur homine digna,

Daher kommt es, göttlicher und heiliger Hercules, dass ich für Dich immer dieselbe hohe Verehrung empfunden habe wie jene Alten für Jupiter's Sohn. Um Dir dies zu erkennen zu geben, konnte mir als Widmung an Dich nichts Würdigeres in den Sinn kommen als diese Schrift über die Bildhauerkunst, weil niemand bisjetzt sich gefunden hat, der hierüber ordentlich hätte schreiben können, und namentlich weil nichts edler und nichts Deiner Unsterblichkeit angemessener erschienen ist als diese Kunst. Ich dachte also, in ununterbrochener Darstellung Dir die ganze Bildhauerkunst auseinanderzusetzen. Aber ein besonderer Zufall verhinderte mich, dies so zu thun. Denn als ich in vergangenen Tagen, letzten Sommer, in Padua weilte, der in griechischer und lateinischer Beredsamkeit wohlgeübte Raphael Regius[1] bei mir abgestiegen war, und wir schon viele Besuche gemacht hatten, bei denen man sich, wie es unter Freunden zu geschehen pflegt, in mannichfachen Unterhaltungen erging, wünschten wir einmal jene Ciceronianische Weise der Redeübung, die schon viele Jahrhunderte lang geruht hat, zu gewissen Stunden wieder ein wenig vorzunehmen, in denen jener seine Geschäfte, ich meine philosophischen Studien ruhen zu lassen gewohnt waren. Als er eines Tages zu mir ins „ἀγαλματούργιον", wie mein Hausatelier heisst, gekommen war und daselbst einige Bronze- und Marmorbildwerke betrachtet hatte, fingen wir bald an, über die Bildhauerkunst zu sprechen. Da diese Unterhaltung voller Abwechselung und vielseitig war, so wird es, hoffe ich, der Mühe werth sein, wenn ich sie Dir darlege.

(I. Bildhauerkunst und Bildhauer[2].)

Regius also sagte: Du bist doch das seltsamste Geschöpf von der Welt; da glaubte ich immer, Du beschäftigtest Dich ausschliesslich mit den Wissenschaften, und nun sehe ich, dass nur die wenigste Zeit dem Studium gewidmet ist. Wirklich, wenn ein Theil der Zeit auf andere Dinge verwendet werden soll, so finde ich es lobenswerth, dass Du sie am liebsten hier zubringst: ist diese Kunst doch wahrhaftig im Vergleich mit den übrigen besonders edel und, wie mir scheint, eines freien Mannes wohl würdig.

---

[1] Über ihn und den bald darauf eintretenden Leonicus s. Seite 12 fg.

[2] Dem folgenden Abschnitt entspricht Seite 13—21 der Einleitung.

Ego uero, tum inquam, usque adeo nobilissimam dignissimamque Regi semper hanc artem existimaui, Vt ne ab liberalibus ipsis disciplinis separari posse crediderim,

Qvid? Ergo Inquit Ille, ἔγδοον σοφόν An non satis uisae tibi sunt Sorores septem, nisi et octauam adoptaueris.

Non ita, tum Ego inquam, Verum si, Postquam in hunc sermonem deuenimus, quanta sit huius dignitas artis, considerare paululum libuerit, Ingentissima certe uel ex hoc ipso parebit, quod apud omneis omnium gentium ac saeculorum populos, tanti semper habita fuerit, ut nihilo plus maiore apud eos admiratione, Quei uis optimi Scriptores fuisse inueniantur, quam optimi Sculptores, Nam quid rogo Praxitelia illa quam Gnydiis fecit Venere decantatius? Quid Phidiaca illa quam Athenis in Arce locauit Minerua, et Olympio Ioue dignatius? Quid Lyndiis, Sicyoniisque colossis, Apellaeisque tabulis, in toto iam terrarum orbe, ut nunc locuntur, famigeratius? Illi quidem agunt uerbis, At uero hi rebus, Illi narrant, Hi uero exprimunt explicant, Illi fastidiosissimos aurium sensus non semper trahunt, At uero hi et oculis satisfaciunt, ac tanquam pulcherrimo spectaculo captos omneis homines tenent, Equidem ipse sic existimo tanta inter sese et similitudine et propinquitate coniunctos, ut seiungi se nullo modo patiantur, Et quid nos praeterea separabimus eos scilicet quei nec ipso nomine discerni possunt? Redeant age paululum prisca Demosthenis saecula, quom ille γραφέας diceret, quos? Scriptores ne? an pictores potius Sculptoresue Intelligemus? Quom rursus Ἀγαθάρχου γραφὴν Numquid? Agatharchi scripturam potius, quam Picturam Agatharchi? Γράφειν quidem uerbum, commune hisce omnibus esse et antiquissima Aegyptiorum ratio docet, Pingere ac sculpere eos oportebat, Quom quid uel significare, uel monimentis demandare uolebant, Et apud nos Poeta ipse noster comprobat, qui Daedali Celaturam perlegisse Aeneam facit, Alii aliter, Ego uero ita sentio, eam esse adiectam utreisque necessitudinem, ut uix sine alteris alteri con-

Ich habe sie sogar, erwiderte ich, immer in so hohem Grade für edel und eines Königs sehr wohl würdig gehalten, dass mir eine Trennung dieser Kunst von den freien Künsten ein Ding der Unmöglichkeit schien.

Wieso! sagte jener, da hätten wir ja einen achten Weisen! Hältst Du etwa die sieben Schwestern für nicht ausreichend, so dass Du noch eine achte adoptieren müsstest?

Das nicht, erwiderte ich; wollen wir aber, da wir einmal auf dieses Thema gekommen sind, etwas näher erwägen, wie hoch der Werth dieser Kunst anzuschlagen ist, so wird ihre Grossartigkeit schon daraus erhellen, dass sie bei allen Völkern aller Stämme und Zeiten so hoch geachtet wurde, dass bei ihnen nicht einmal die besten Schriftsteller noch höhere Bewunderung genossen als die besten Bildhauer. Was ist denn etwa, frage ich, mehr besungen worden als die Venus, welche Praxiteles für die Knidier machte? Was geschätzter als die Athene des Phidias auf der Akropolis zu Athen und als der Olympische Zeus? Was hatte denn wol auf dem ganzen Erdkreise, wie man jetzt sagt, grösseren Ruf als die Kolosse zu Lindos und Sikyon und als die Gemälde des Apelles? Jene wirken durch Worte, aber diese durch Thaten: jene erzählen, aber diese bilden, entfalten. Jene reissen nicht immer den verwöhnten Sinn des Gehörs mit sich fort, diese dagegen thun auch den Augen wohl und fesseln alle Menschen wie durch ein prachtvolles Schauspiel. Ich selbst halte in der That dafür: sie sind so eng durch Ähnlichkeit und Verwandtschaft verbunden, dass sie eine Trennung in keiner Weise vertragen. Und wozu auch sollten wir sie trennen, die nicht einmal durch den Namen zu unterscheiden sind! Rufen wir doch für einen Augenblick die alten Zeiten des Demosthenes zurück. Wenn dieser von „γραφεῖς“ spricht, sollen wir darunter Schriftsteller oder lieber Maler oder Bildhauer verstehen? Und dann „Ἀγαθάρχου γραφή“, was ist das? heisst es richtiger die Schrift des Agatharchos oder seine Gemälde? Dass diesen allen das Wort „γραφεῖν“ gemeinsam ist, lehrt ja schon das uralte Verfahren der Ägypter: malen und meisseln mussten sie, wenn sie etwas ausdrücken oder den Denkmälern anvertrauen wollten. Und bei uns bestätigt es unser Dichter selbst, der den Äneas die „caelatura“ des Dädalus durchlesen lässt. Andere mögen anders denken: wie ich meine, sind sie beide in so innige Wechselbeziehung zu einander gestellt, dass sie ohne einander kaum bestehen können.

stare satis possint, Quam rem si paulo diligentius perscrutari libuerit, uel imprimis ipsa nobis natura significare uidetur, Que nos semper, Quom quid ἐνεργιτικώτερον uolumus, impellit cogitque ad eam ipsam rem describendam, Tale quid erit e troiano bello reuertentis,

Hac ibat Simois, hec est sygeia tellus,
Heic steterat Priami regia celsa senis,

Ac rursus apud eundem, Eloquens uir ille,

Heic inquit troia est, muros in litore fecit,
Heic tibi sit Simois, haec mea castra puta,

Nam quorsum haec? nisi ut intelligatur, parum recte, humana eos ratione disiungi, quos natura tantopere coniunctos esse uoluerit, ac quodam, ut diximus, necessitudinis uinculo fecerit esse cognatos,

Qvin Etiam uiros esse nunquam eos censuerim, quos Sculptoria hec Ars non oblectarit, Nam quum ex Animo et corpore constemus omnes, siqua modo spes est immortalitatis, ac non partim uiuere, partim et emori optamus. Quid rogo ad utriusque memoriam conseruandam hac arte conuenientius? Quid et in hominum uita praestabilius, Postquam ad aliquid peragendum nati omnes sumus, quam et disciplinis animum Et corpus huiuscemodi praeclaris artibus exercere, Quando toga nos, et laurea nos, iam pridem deseruerunt, Equidem sic ego uitam a puero institui meam, ut nulla, quantum in me erit, eius unquam pars sit ocio deperitura, Atque id temporis quod uel tessellis ludendo, Vel urbem totam peruagando conteritur ab aliis adolescentibus, Decreui ad haec ego sculpendi munera transferre, que mihi caeteris aliis artibus honestiora uidentur, et his nostris (ni fallor) studiis accommodatiora, Nam Quid rogo artem attracturo mihi aliquam, poterit honestius esse, ea illa quam et Socrates, et ipsi etiam cum Socrate nostri Imperatores, non approbarunt modo, Verum etiam diligentissime perexercuerunt, Nec uero censenda hec Regi qua caeterae istae Sellulariolae, ut sic loquar, articulae, Sed qua

Bei etwas genauerem Nachforschen wird es uns vor allem die Natur selbst offen darthun, die uns immer, wenn wir etwas Wirksameres im Sinne tragen, zu seiner Beschreibung antreibt und zwingt. Hierher wird gehören, wenn der aus dem Trojanischen Kriege Rückkehrende sagt:

Hac ibat Simois, haec est Sygeia tellus,
Heic steterat Priami regia celsa senis,[1]

und dann weiter beim selben Dichter, wo jener beredt sagt:

Heic inquit Troja est, muros in litore fecit,
Heic tibi sit Simois, haec mea castra puta.[2]

Denn wozu dies, wenn es nicht die Einsicht schaffen soll, dass Menschengeist mit Unrecht diejenigen trennt, welche die Natur so besonders eng verbunden wissen will und, wie wir sagten, durch ein Band innigster Wechselbeziehung zu Verwandten gemacht hat?

Ja fürwahr, ich möchte niemanden für einen Mann halten, der an dieser Bildhauerkunst nicht Gefallen findet. Denn, da wir alle aus Seele und Leib bestehen, was ist, frage ich, — wenn anders es eine Hoffnung auf Unsterblichkeit gibt, und wir nicht nur halb fortleben, halb aber auf immer vergehen wollen, — geeigneter, von beidem das Gedächtniss zu bewahren, als diese Kunst? Was gibt es denn, da wir alle zur Thätigkeit geboren sind, im menschlichen Leben Vorzüglicheres, als den Geist durch die Wissenschaften, den Körper durch so herrliche Künste zu üben! Haben ja doch Toga und Lorber uns schon längst verlassen! Ich meinerseits habe mein Leben von Kindheit an so eingerichtet, dass kein Theil davon, soviel an mir liegen wird, jemals durch Müssiggang verloren gehen soll; und die Zeit, die andere junge Leute durch Würfelspiel oder Umhertreiben in der ganzen Stadt vergeuden, beschloss ich diesen Aufgaben der Bildhauerkunst zu widmen, die mir ehrenvoller als die andern Künste und, wenn ich nicht irre, unsern Studien angemessener erscheinen. Denn was könnte mir, wenn ich mir eine Kunst aneignen wollte, ehrender sein als diejenige Kunst, welche Sokrates und mit Sokrates selbst unsere Kaiser gutgeheissen und sehr fleissig ausgeübt haben? Nicht aber, Regius, ist sie zu betrachten wie einer jener andern, um mich so auszudrücken, stuhlhockenden Gewerbszweige, sondern viel-

[1] Ovid, „Heroides", I, 33 fg.

[2] Ovid, „ars amatoria", II, 133 fg.

potius deorumque hominumque, ac totius naturae sapientissima imitatrix, Quam qui non amat, Quam qui non complectitur, ut Philostrati uerbis utar, Veritatem non amat, Sapientiam quantacunque in Poetas cadere solet, omnem propulsat, Ipsamque ab se reiicit symmetriam, sine qua nullum quidem dictum aut factum constare unquam potest,

Haec Ego quum dixissem, Valde inquit Regivs institutum hoc tuum probo, tibique gratulor, Nimirum ad Sexcentos annos dicere Primus Sculpturam cum litteris coniunxisse, Sed Perge, Valde quidem istaec me tua delectant, et iam dudum artem ipsam uehementius admiror, Quod si mea hoc aetas pateretur, Profecto ei me totum dederem, longe enim inde mihi melius sperarem fore, quam ex Cicerone ac Quintiliano, Age igitur Statuariam mihi amabo omnem ἀπ' ἀρχῆς ἄχρι τέλους explica, ut quom Venetias postridie rediero, habeam que Pyrgoteli respondere possim promptius, Heic quum Subridere me animaduertisset Regivs quid inquit rides? Rideo Inquam ὑποβαρβαρικὸν τρόπον Vti istis uidetur, te Venetias pronuntiasse, Ast caue ne dum Graecitatem in omnibus sectandam putes, Parum etiam Latinus uideare nostris Epyrotis, Tum Ille antiquum est inquit T. litteram suo ipsius sono proferri, Sed perge Satis, quidem de hac re disputatum heri a nobis fuit,

Vix haec dixeramus, Ecce tibi pulsatae concrepuerunt fores, Nunciatum est uenisse Nicolavm Leonicvm Virum sine controuersia doctissimum Simul etiam Statuariae Iuxtaque nostri amantissimum, Peripateticae is Scholae magister, Nec tamen ab Academia nostra dissentiens, Graece Philosophiam eam que est de rerum natura edocebat, tanta omnium mortalium existimatione ut cum quolibet graecorum Philosophorum comparandus merito uideretur,

Postquam igitur ei repente occursum a me est, Oportune inquam Magister, nam ad quo veneris scio, Putoque id me tibi iam perfecisse, Leonicvs bellissime Sed quei Sermones erant. Quom ego aduenissem. uestri? De Sculptura Ego inquam loquebamur, Leonicvs, Pergite, nihil equidem mihi poterit esse iocundius quam de hac ipsa

mehr als die hochweise Nachahmerin der Götter und der Menschen und der ganzen Natur. Wer (um mit Philostratos' Worten zu reden), wer sie nicht liebt, wer sie nicht umfasst, der liebt nicht die Wahrheit, der stösst von sich alle Weisheit, die nur immer über Dichter zu kommen pflegt, der weist selbst die Symmetrie zurück, ohne welche doch niemals weder ein Wort noch eine That je bestehen kann.

Als ich dies gesagt hatte, sprach Regius: Sehr wohl billige ich diese Deine Gewohnheit, und ich wünsche Dir Glück dazu. Ganz gewiss wirst Du auf Jahrhunderte hinaus als der gefeiert werden, der zuerst die Bildhauerkunst mit den Wissenschaften vereinigt hat. Aber fahre fort, in hohem Grade erfreuen mich Deine Ausführungen, und schon längst bewundere ich die Kunst selbst in höherem Maasse. Liesse es mein Alter nur zu, ich würde mich ihr wirklich ganz und gar hingeben. Dürfte ich doch hoffen, mich dabei weit wohler zu fühlen als bei Cicero und Quintilian. Sei also so gut, mir die ganze Bildhauerkunst von Anfang bis zu Ende zu erklären, damit ich, wenn ich morgen nach Vene-t-ia zurückkehre, eine Antwort für den Pyrgoteles gleich in Bereitschaft habe. Als Regius mich dabei lächeln sah, sagte er: was lachst Du denn? Ich lache, antwortete ich, über Deine barbarische Aussprache des Venetia, die ich eben bemerkte. Gib nur acht, dass unsere Epyroten Dich, wenn Du so consequent auf Gräcität aus bist, nicht noch für einen schlechten Lateiner halten. Da meinte jener: alt ist die Weise, den Buchstaben t nach seinem eigenen Laute auszusprechen; fahre aber fort, wir haben ja gestern genug hierüber disputirt.

Kaum hatten wir dies gesagt, so ertönte Klopfen an der Thür und gemeldet wurde Nicolaus Leonicus, unstreitig der grösste Gelehrte, dabei auch der Bildhauerkunst, wie mir selbst, besonders zugethan. Er ist Lehrer der peripatetischen Schule, ohne aber von unserer Akademie abzuweichen. Auf Griechisch lehrte er Naturphilosophie, von allen Sterblichen so hoch geachtet, dass er den Vergleich mit einem jeden der griechischen Philosophen zu verdienen schien.

Ich ging ihm sofort entgegen mit den Worten: Du kommst gelegen, Maestro, denn ich weiss, weshalb Du herkommst, und ich denke, ich habe es Dir schon fertig gemacht. Leonicus: Sehr schön. Doch worüber unterhieltet Ihr Euch, als ich eintrat? Wir sprachen, antwortete ich, über die Bildhauerkunst. Leonicus: Sprecht weiter, mir kann ja nichts erfreulicher sein, als Euch hierüber reden

re uos disserentes audire, Regivs id ita hodie euenisse, uehementer gaudeo, Nam et ego in partem beneficii liberior accedam, et tu tibi semel duos perstringes, Hoc autem qui pernegare audeas? Nunquid Ego tum inquam Regi iam dudum commutasti animum, et uelis forsitan Rhetorica illa tua derelinquere, atque ad Sculptoriam pertranseire? Ille autem Negabis igitur tu occasionem sequendam, ac siquod forte bonum acciderit, minime id captari oportere?

At uero, Si ita Ego inquam persuasum habes Mi Regi ab aliquo istorum qui exercitent uenditentque Exquirenda tibi artis praecepta sunt, non a me, qui nullum unquam magistrum audierim, qui relaxare animos in ea sim solitus ac non defatigare,

Qvomodo igitur Inquit Ille tantum in hac arte profectum es consecutus? nullo doctore, Quod si tute tibimet πόμπος fueris, atque αὐτοδίδακτος quemadmodum? id scire cupio. Ego uero tum Inquam Nihil tam arduum, tamque admirabile in humanis rebus esse existimo, Quod hominum non possit industria confici. Illud idem Heic mihi usu uenit Leonice, quod in cunctis euenire artibus, Scripsit Aristoteles tuus, Experientia ut adiutus ad id sola fuerim, Praeclare quidem Polus, hanc artis, inexperientiam fortuiti euentus dixit esse magistram, Leonicvs agnosco iam uerba graeca, Scilicet Inquam meo auspicatu, meo et ductu, Ita enim in Archanis custoditur ars, ut non intimi modo ac familiares, Sed ne germani quidem fratres, intro admittantur, Regivs. Sic sane se res habeat, Aggredere tu eam, et qualem ipse tibi confeceris explica, neque enim te istorum esse similem putamus, qui sibi solis se natos existimant Inuidentque bona caeteris, Ego uero inquam lubentissime, Nisi quid fortasse Leonicus, Leonicvs istuc ipsum,

Qvei Postquam consedere Ita Ego exorsus sum.

Etsi hec mihi potius a uobis intelligenda essent, non dubitabo tamen quoniam Sic uos uelle uideo, Potius quodcunque ineptitudinis obire periculum, quam ullius ingratitudinis accusari, Equidem nihil

zu hören. Regius: Ich bin hocherfreut, dass sich dies heute so trifft, denn so werde ich mit leichterem Herzen nur einen Theil Deiner Vergünstigung empfangen, und Du wirst mit einem male uns beide Dir zu Dank verpflichten. Wie könntest Du uns das aber abschlagen? Hast Du denn, Regius, sagte ich darauf, schon von vornherein Deinen Sinn gewechselt, und willst Du etwa Deine Rhetorik im Stich lassen und zur Bildhauerkunst übergehen? Wirst denn Du behaupten, entgegnete jener, man solle der Gelegenheit nicht folgen und, wenn etwas Gutes in den Weg kommt, es nicht ergreifen?

Nein, sagte ich, wenn das Deine Überzeugung ist, mein lieber Regius, so musst Du einen jener Leute nach den Vorschriften der Kunst fragen, die sie ausüben und feilbieten, nicht mich, der ich nie einen Lehrer gehabt habe und gewohnt bin, die Geisteskräfte durch sie aufzufrischen, nicht aber sie zu ermüden.

Wie hast Du es dann, sagte jener, in dieser Kunst so weit gebracht, ohne Lehrer, wenn Du Dir selbst Mentor warst, als Autodidakt? Wie hast Du es gemacht? das möchte ich gern wissen. Nichts, erwiderte ich darauf, dünkt mich so schwer, so staunenswürdig im Leben, dass der Fleiss des Menschen es nicht doch zu Stande bringen könne. Hierbei ging es mir so, wie es, Deinem Aristoteles zufolge, Leonicus, auf allen Gebieten der Fall ist: dass die Erfahrung ganz allein mir geholfen hat. Vortrefflich hat Polus es ausgesprochen: die Erfahrung sei die Lehrmeisterin der Kunst, die Unerfahrenheit die Lehrmeisterin des zufälligen Erfolges. Leonicus: Ich kenne schon seine griechischen Worte. Das heisst, fuhr ich fort, unter meiner Leitung und meiner Führung. Denn so in geheimem Gewahrsam wird die Kunst bewacht, dass nicht die Vertrauten und die Freunde, ja nicht einmal die leiblichen Geschwister Einlass erhalten. Regius: So sei es, nimm Du sie aufs Korn und erkläre sie uns so, wie Du sie Dir selbst zurecht gemacht hast. Denn wir halten Dich nicht denen für ähnlich, die nur für sich allein geboren zu sein meinen und andern das Gute misgönnen. Mit grösstem Vergnügen, sagte ich, wenn nicht vielleicht Leonicus etwas sagen will. Leonicus: Ich bin durchaus dafür.

Nachdem sich beide gesetzt hatten, fing ich folgendermaassen an: Obschon ich hierin vielmehr von Euch zu lernen hätte, so will ich doch kein Bedenken tragen, da Ihr es nun einmal so wollt, lieber den Schein der Albernheit auf mich zu laden, als den Vorwurf der Un-

uobis placere nunc ambigam, Liberius uobiscum agam, agam et familiariter,

Ne avtem ab nemore Pelio repetamus Satis quidem constare debet hoc omnibus, Sculptoriam artem, sicuti et caeteras uariis ac diuersis naturae principiis originem habuisse, Nam siue casu aliquo siue sollertia coeperint homines, Creta truncisue aut lapidibus, ex umbra similitudines imitando, naturam ipsam aemulari, disquisitione haud opus est, dum natura Artificioque profecta ac perfecta omnia intelligantur,

Statuarum quidem usum priscis omnibus saeculis fuisse, tum graecorum, tum etiam barbarorum historiis manifestissimum, Earum autem fingendarum rationem hinc plerique natam arbitrantur, uti scilicet eorum quei praeclarum aliquod facinus peregissent, aut in uita quid utile adinuenissent, memoria perduraret, Caeterique ad eos aemulandos, eiusdem honoris quo maius dari nihil posse uidebatur, spe raperentur. Que causa Ciceroni fuit, ut Octauio Lepidoque Statuas in foro decerneret, Nonnulli uero ex Mortuorum, aut eorum qui abfuturi erant desideriis ut pleraque omnia apud Aegyptios id primum coepisse tradiderunt, Vtcunque Siue uirtus, Siue Amor in causa fuerit siue potius utrunque. Certe nihil ab homine maius excogitari potuit, aduersus mortalitatem suam, et aduersus inuidiam deorum. Atqui quod egregiam ciuium uirtutem significare potest, Tantus Romae Statuarum et Priuatarum et Publicarum numerus, ut non minor fictus quam uerus populus fuisse tradatur, Principes ipsi longo ordine suorum imagines, tanquam insigne nobilitatis unicum, Pompa et Atriis praeferebant, Docti uero atque eruditi non minus et ipsi, Statuis signisque refertas bibliothecas suas esse studebant quam libris, Mihi pol quidem Cicero ipse uidetur, non tam Verrem

dankbarkeit. Ich werde nun gar nicht streben, Euch etwa zu gefallen: ganz zwanglos will ich zu Euch sprechen, und freundschaftlich.

Um aber nicht wieder vom Pelischen Haine anzufangen, — zur Genüge muss allen für sicher gelten, dass die Bildhauerkunst wie alle andern Künste in mannichfachen und verschiedenen natürlichen Elementen ihren Ursprung habe. Denn ob die Menschen durch einen Zufall oder durch ihre Erfindsamkeit zuerst darauf gekommen sind, der Natur selbst nachzustreben, indem sie mit Erde, Holzstücken oder Steinen Ähnlichkeiten nach dem Falle des Schattens nachbildeten, das bedarf keiner Untersuchung, wenn man sich nur darüber klar ist, dass alles aus Natur und Kunstthätigkeit hervorgegangen und gebildet ist.

Dass Statuen in allen frühern Jahrhunderten in Gebrauch gewesen sind, geht aus der Geschichte sowol der Griechen wie der Nichtgriechen ganz deutlich hervor. Die Veranlassung, Statuen zu verfertigen, soll nach der verbreitetsten Ansicht in dem Wunsche bestanden haben, das Andenken derjenigen Männer, die eine hervorragende That vollbracht oder im Leben etwas Nützliches erfunden hatten, zu bewahren, und die übrigen durch die Hoffnung auf die gleiche Ehre, die höchste, die sich erdenken liess, zur Nacheiferung jener anzuspornen. Dies war die Ursache, welche Cicero bewog, für Octavianus und Lepidus Statuen auf dem Forum zu beantragen. Eine andere Überlieferung aber lässt diesen Gebrauch, wie sehr vieles andere, zuerst bei den Ägyptern aus den Wünschen der Verstorbenen oder derer, welche dem Tod entgegensahen, hervorgehen. Doch gleichviel, ob Tüchtigkeit oder Pietät im Spiele war, oder auch beides zuzammen, sicherlich konnte der Mensch gar nichts Wirksameres ausdenken gegen seine Sterblichkeit und gegen den Neid der Götter. Und da war, ein Zeichen der ausserordentlichen Tüchtigkeit der Bürger, die Zahl der Statuen, öffentlicher wie privater, in Rom so gross, dass, wie es heisst, das statuarisch gebildete Volk an Zahl nicht minder stark gewesen ist wie das wirklich lebende. Selbst der hohe Adel trug bei Aufzügen und in den Atrien in langer Reihe die Bilder seiner Vorfahren zur Schau, als seien diese das alleinige Wahrzeichen seines Standes. Die Studirten und Gelehrten aber bemühten sich, ihre Bibliotheken nicht minder mit Statuen und Bildwerken anzufüllen wie mit Büchern. Mir scheint wahrhaftig Cicero den Verres gar nicht anzuklagen, sondern viel-

accusare, quam Praeclaram illam tot Egregiorum Artificum et signorum rapinam inuidere,

Sed nvnqvid Priusquam de re ipsa dicere incipiamus. Qualem uelimus esse Sculptorem. breuiter ac summatim recensebimus? Leonicvs ut lubet. Regvis Perge igitur, ac Sculptoris tui qualem uelis imaginem nobis effinge. Tum Ego sic,

Primum quidem, ut ab summo capite incipiamus, Nam Supremo humili ne quis ortus loco recte agat, modo ille traditam dignitatem tueri studeat, hic partam adipisci, minime laborarim, Omnibus eum artibus quantum fieri poterit. instructum, ac plane litterosum cuperem, Qui scilicet quam plurimarum rerum et fabularum et historiarum noticiam habeat,

Lavdis deinde ac gloriae studiosissimum, Nihil enim uideo quid possit Eruditio sine laudum cupiditate, Laudum ipsa cupiditas sine Eruditione, Ita alterum alterius praesidio semper inititur,

Liberalem praeterea ac minime sordidum, qualem Superioribus annis Donatellum Florentinum fuisse accepimus, Fertur enim ab iis qui eum nouerunt, Pecuniolam omnem in Cistella semper habuisse, Ita ex officinae tigno suspensam, ut quando uellet et quantam quisque uellet accipere, atque uti frui suo iure potuisset, Praeclarum facinus, atque ipso Donatello dignum.

Prvdentem etiam minimeque ineptum, Qui scilicet certam quandam in omnibus rebus rationem esse intelligat, Nam quum omnes uerbi gratia Statuae, Pedestres fiant aut Equestres, aut Stantes, aut Sedentes, aut incumbentes, Publicis in locis, aut Priuatis, Togatorum hominum aut Laureatorum, Erit diligens in singulis adhibenda ratio, Qui ornatus quidue rem quamque deceat, Etenim accommodanda sunt, omnia, ad personarum, locorum, temporum, ac rei naturam, Nam quod in graecorum prouerbio est, non omnia eodem modo omnibus, quum in eisdem plerunque rebus diuersissima esse ratio soleat, Alia enim in C. uerbi gratia, Caesare Imperatore, Alia in

mehr um den prächtigen Raub so vieler ausgezeichneten Kunst- und Bildwerke zu beneiden.

Aber sollen wir nicht, bevor wir von der Sache selbst zu reden beginnen, kurz und summarisch erörtern, welche Anforderungen wir an den Bildhauer stellen? Leonicus: Wie es beliebt. Regius: Fahr' nur fort und entrolle uns das Bild eines Bildhauers, wie Du ihn wünschst. Da sagte ich:

Zuerst, um mit dem Wichtigsten anzufangen — hohe oder niedrige Geburt macht mich niemals besorgt, dass jemand sich nicht recht benehmen könne, wenn der Betreffende nur in ersterem Falle danach strebt, die Würde, die er ererbt hat, zu bewahren, oder in letzterem Falle die Würde, die er neu erworben hat, recht in sich aufzunehmen—, zuerst also wünschte ich den Bildhauer auf allen Gebieten so gut wie möglich unterrichtet und ordentlich gelehrt, das heisst so, dass ihm möglichst viele Dinge, Sagen und Geschichten bekannt sind.

Dann müsste er Lob und Ruhm eifrig erstreben. Denn ich sehe nicht, was das Wissen ohne Ruhmbegierde, oder Ruhmbegierde ohne Wissen vermöchte: so stützt das eine sich immer auf das andere.

Ausserdem müsste er freigebig, ja nicht geizig sein, so, wie wir es aus vergangenen Jahren von Donatello aus Florenz gehört haben. Denn die ihn gekannt haben, berichten, dass er immer sein ganzes bischen Geld in einem Kästchen gehabt und dieses an einem Balken in seiner Werkstatt so aufgehängt habe, dass jeder, so oft und so viel er wollte, davon bekommen und es wie sein Eigenthum geniessen konnte. Eine grosse, des Donatello würdige That.

Ferner soll er gescheit, durchaus nicht beschränkt sein, also fähig einzusehen, dass allem ein bestimmter Grund innewohnt. Da ja z. B. alle Statuen entweder zu Fuss oder zu Pferd darzustellen sind, stehend, sitzend oder liegend, an öffentlichen oder privaten Orten, mit Toga oder Lorberkranz, so wird bei jeder einzelnen sorgfältig nachzudenken sein, welcher Schmuck oder was sonst einer jeden Bedeutung entspricht. Denn alles ist der Beschaffenheit der Personen, des Ortes, der Zeit und des Gegenstandes anzupassen. Wie es im griechischen Sprichwort heisst: nicht alles ist für alle dasselbe, da denselben Dingen in sehr vielen Fällen verschiedene Bedeutungen innewohnen. Anderes wird z. B. dem Gajus Julius Cäsar als Imperator zukommen, anderes demselben als Consul,

Consule Alia in eodem ipso dictatore conuenient, Nec Herculem ipsum semper eadem decebunt, uel cum Anthaeo luctantem, uel coelum humeris substinentem, uel Deianirae amplexus petentem uel Hylam quaeritantem, Nam ueluti haec fieri eodem uno tempore non potuerunt, Ita nec semel eidem poterunt conuenire, Non tamen quin Singulae interdum statuae effici non possint, ita uariis insignibus distinctae ut pleraque semel intelligantur, P. Scipio ante aetatem Consul cum Imperio Carthaginem missus, Hasdrubalem praelio superauit, Carthaginem uicit, Deuicta Carthagine triumphauit, Pacem P. R. adtulit, P. Scipionis Statuam ita effingemus, ut et Iuuenis et Consul et Imperator et Bellator et Victor et Triumphator, Atque etiam Pacificator dignosci manifestissime ualeat, Cuiusmodi fuisse Domitiani Statuam, ex Papinii silua contemplamur, Et Paridem ab illo factum, Pastorem Iudicem et Amatorem,

Antiquarium quoque qui sciat, Cur uerbi gratia Mars apud Romanos duplex, Gradiuus, et Quirinus, Alter In Campo olim extra, Alter in foro Intra urbem colebatur, Cur et Venus Apud Lacedemonios armata, Apud Archadas nigra, Apud Cyprios Barbata uirili Sceptro, muliebrique ornatu, Cur in Aegira pone fortunam Amalthiae cornu praeferentem Alatus amor? Ac mille eiusmodi quorum omnium causas, Sculptor tenere debebit, Vt quom quaeratur, quid sibi uelit, ille in Thessalia treis oculos habens Iuppiter, Respondeat Sic. Fertur id signum Laomedontis, fuisse, Mox et Priami regis in medio Aulae, sub diuo sacratum, Quod et noster Maro Innuit,

Aedibus in mediis nudoque sub aetheris axe
Ingens Ara fuit,

noch anderes ebendemselben als Dictator. Auch dem Hercules wird nicht immer das Gleiche wohl anstehen, sei es, dass er mit Antäus ringt oder den Himmel mit seinen Schultern stützt, oder dass er nach Dejanira's Umarmungen verlangt oder den Hylas sucht. Denn wie dies alles nicht in ein und demselben Zeitpunkte geschehen konnte, so wird es auch nicht auf einmal dem Betreffenden zukommen können. Nicht als ob es unmöglich sei, eine Statue durch verschiedene Abzeichen so zu charakterisiren, dass vielerlei auf einmal klar wird. Publius Scipio war vor dem gesetzlichen Alter Consul, wurde mit dem Heere nach Karthago geschickt, besiegte in einer Schlacht den Hasdrubal, bezwang Karthago, feierte über das bezwungene Karthago einen Triumph und brachte dem römischen Volk den Frieden. Die Statue des Publius Scipio werden wir nun so bilden, dass er deutlich als Jüngling, als Consul, Feldherr, Krieger, Sieger und Triumphator, wie auch als Friedensbringer zu erkennen ist. So ist, wie wir aus den Silven des Papinius sehen[1], die Statue des Domitianus gewesen, und der von diesem dargestellte Paris: zugleich Hirt, Richter und Verliebter.

Auch soll er ein Kenner des Alterthums sein. Er muss z. B. wissen, warum Mars bei den Römern in zwiefacher Gestalt, als Gradivus und Quirinus, als ersterer einst auf dem Campus vor der Stadt, als letzterer auf dem Forum innerhalb der Stadt, verehrt wurde. Weshalb ferner Venus bei den Lacedämoniern gerüstet ist, bei den Arkadern schwarz, bei den Cyprern bärtig mit männlichem Königstabe und Frauenschmuck, weshalb in Ägyra ein geflügelter Amor hinter der Amalthea's Horn tragenden Fortuna. Von tausenderlei Ähnlichem muss der Bildhauer den Grund kennen. Auf die Frage, wie denn Jupiter in Thessalien zu drei Augen komme, möge er die folgende Antwort geben: so soll das Standbild gewesen sein, das Laomedon und dann König Priamos in der Mitte des Königshofes stehen hatte, unter freiem Himmel geweiht, was auch unser Maro andeutet:

> Aedibus in mediis nudoque sub aetheris axe
> Ingens ara fuit[2];

[1] Gemeint sind die „Silvae" des P. Papinius Statius, aus denen einige Verse auf S. 123 angeführt werden.

[2] Vergil, „Aeneis", II, 512 fg.

Ad hoc ipsum quom a Graecis troia caperetur, Cum Hecuba uxore, ac natis frustra confugerat, Nam a Pyrrho interfectus illeic tamen est, Mox deinde id signum a Stheleno Capanei Larissam tranlatum, Quod autem quisquis ille fuerit artifex, Tertium in fronte oculum fecerit, Puto ob hanc causam, ut triplicem Iouis potestatem significaret, Duobus terram et mare, Altero Coelum spectat, Itidem rogatus quid faciant in Lysimachi Regis fronte Cornua, Quid in C. Caesaris uertice Stella, In .M. Bruti Pileolus ac duo Pugiunculi. Rationem reddens dicat, Illum de Alexandri sacrificio, solutis uinculis elapsum taurum ambabus manibus compraehensum tenuisse, In alterius Caede Cometem Apparuisse, In Huius autem praeclaro facinore Pileatam plebem, libertatis enim signum pileus, per urbem excursitasse, Visamque Bruti et Cassii Pugionibus libertatem restitutam fuisse,

Sed enim quum Equestres potissimum ponantur Statuae, Si modo Rusticano Equitatu Equitem deformare noluerit, Nonne optimum insessorem eum esse oportebit? aut saltem Equitandi rationem ipsam tenere, Ea autem quando uix est et nostris militibus cognita duplex, Vtinam hec mihi contigisset, Interpraetari potius quam edocere, Nam Sarmonis olim nihil, et siqua a Polluce tradita praecepta sunt, ad rem nostram nihil, Altera quidem qua leuites uehimur, Cuius ratio et caeteris qui Equo uehuntur communis, Altera qua Scutati in praelium ducimur, In illa assidentis species est, In hac uero Astantis, curuabuntur illeic poplites, Heic intendentur, Pedes illeic planam habebunt firmitudinem, Heic digitorum extremitatem deflexam, qualis esse solet contra innitentium, ad Equi aures directam, ne stimuli semper Ilibus admoveantur, Quod quidem facilius fiet, Si illeic ad Equitis Sexquicubitum, Heic ad bicubitum protensis stationibus offirmati pedes fuerint, Illeic molliter supina ceruice pectus ostentatur, Heic fortiter declinato uertice Sinister humerus praefertur, Illeic leuem interdum uirgam habere dextra solet, Hic hastam, ensem

zu ihm flüchtete sich, als Troja von den Griechen genommen wurde, Priamos mit seiner Gemahlin Hekuba und den Kindern, vergebens, denn trotzdem fand er dort von Pyrrhos' Hand den Tod. Später wurde das Standbild von Stenelos, dem Sohne des Kapaneus, nach Larissa übergeführt. Das dritte Auge auf der Stirn brachte der unbekannte Künstler meiner Meinung nach deshalb an, um die dreifache Gewalt Jupiter's auszudrücken: mit zweien überblickt er Erde und Meer, mit dem dritten den Himmel. Auf weitere Fragen, was beim König Lysimachos die Hörner an der Stirn bedeuten, was über dem Kopfe des Gajus Cäsar der Stern, was bei Marcus Brutus Hut und zwei Dolche, möge er Rechenschaft geben und sagen: jener habe bei einem Opfer Alexander's einen nach Abnahme der Stricke ausgebrochenen Stier mit beiden Händen gepackt und gehalten; bei Cäsar's Tod sei ein Komet erschienen; bei der grossen That des Brutus sei das Volk mit Hüten — der Hut ist nämlich das Zeichen der Freiheit — durch die Stadt gestreift, und es habe geschienen, als sei durch die Dolche des Brutus und Cassius die Freiheit wiederhergestellt worden.

Und vor allem, wenn es sich um Errichtung von Reiterstatuen handelt, muss da der Bildner nicht, will er seinen Helden nicht durch bäuerischen Sitz verunstalten, selbst einen ganz vorzüglichen Sitz haben oder doch mindestens das Reiten verstehen? Es gibt aber, was kaum unsere Soldaten wissen, beim Reiten zweierlei Arten. Könnte ich es doch lieber vormachen, anstatt es vorzutragen! Von den alten Lehren des Sarmo ist ja nichts übrig, und was etwa von Pollux überliefert wird, steht in keiner Beziehung zu unserm Gegenstand. Die Art, wie wir in leichter Kleidung reiten, und wie es dem allgemeinen Brauche entspricht, ist verschieden von der Art, wie wir bewaffnet in den Kampf ziehen. Dort ist die Haltung mehr ein Sitzen, hier ein Stehen, dort biegt man die Knie, hier hält man sie gestreckt. Dort wird man die Fusssohlen ganz platt halten, hier die Zehenspitzen wie beim gewaltsamen Anstemmen stark abwärts biegen und ihnen die Richtung nach den Pferdeohren geben, um nicht immer mit den Sporen in die Weichen zu kommen. Das wird leichter sein, wenn der Reiter seine Beine dort anderthalb, hier zwei Ellen weit ausstreckt. Dort zeigt man leicht mit hochgehaltenem Kopfe die Brust, hier wird bei geneigtem Kopfe die linke Schulter kräftig vorgebracht. Dort nimmt man in die Rechte gewöhnlich eine leichte Gerte, hier führt man Speer, Schwert oder

aut clauam gestare, Leuaque regendis nunquam cessabit habenis, Nam qua moderandus sit arte equus, quom iaculatur, quid quom Punctim Cesimue feritur obseruandum, Vt sit Clogmo ad cursum sonipes excitandus, Interdum et Poppismo inhibendus, paulo remotiora, Nec plus id doctrina quam exercitatione comparabitur, Nos uero ad nostrum Sculptorem,

Scilicet quam maxime εὐφαντασίωτος esse debebit, qui uidelicet Dolentis, Ridentis, Egrotantis, Morientis, Periclitantis, et eiusmodi, Infinitas animo species imaginetur, quod etiam Poetis ipsis et oratoribus quam maxime necessarium, Nec tamen nisi quatenus ipsa rei natura patietur, Ne uelut aegri somnia uane fingantur species. dolentis illud,

Excussi manibus radii reuolutaque pensa,

Morientis hoc,

Sternitur infelix alieno uulnere, coelumque
Aspicit et dulceis moriens reminiscitur argos.

Vt reliqua ommittamus quorum Exemplis refertissimus est idem Poeta, Quid? Nonne ipsos ante oculos uestros habere uidemini, Consternatam audita morte filii mulierem, atque ipsam Peregrini hominis moribundi mentem? Quid uero et illud

pulcrosque per artus
It cruor, inque humeros ceruix collapsa recumbit,

Item,

atque illi in partibus aequis
Huc caput atque illuc humero ex utroque pependit,
Corruit in uulnus gemitum super arma dedere,
Sternitur infelix Acron, et calcibus atram
Tundit humum expirans,

Ac mille eiusmodi que apud hunc Poetam inuenias.

Streitaxt, und die Linke behält stets die Leitung der Zügel. Wie das Pferd beim Speerwerfen zu behandeln, was beim Hauen und Stechen zu beobachten ist, und wie man sein Pferd durch Schnalzen mit der Zunge antreiben oder auch zurückhalten muss, liegt uns ein wenig fern. Auch wird man es mehr durch Übung als durch Lehren herausbekommen. Kehren wir aber zu unserm Bildhauer zurück.

Dieser wird ein möglichst ausgebildetes Vorstellungsvermögen besitzen müssen, sodass er Schmerz, Heiterkeit, Krankheit, Tod, Gefahr und unzähliges Andere derart sich im Geiste vorstellen kann; was auch den Dichtern und Rednern vor allem noththut. Doch immer nur, soweit es in der Natur des Gegenstandes liegt, weil sonst leere Gebilde, wie Träume eines Kranken, entstehen. Beim Schmerz so:

Excussi manibus radii revolutaque pensa[1],

beim Tode:

Sternitur infelix alieno vulnere coelumque
Aspicit et dulceis moriens reminiscitur Argos[2],

Das Übrige, wofür derselbe Dichter voller Beispiele steckt, wollen wir übergehen. Wie? glaubt Ihr nicht, die Mutter vor Augen zu haben, fassungslos über den Tod des Sohnes, und den Sinn des sterbenden Fremdlings? Und dann auch Folgendes:

pulcrosque per artus
It cruor, inque humeros cervix collapsa recumbit[3],

und ebenso:

atque illi in partibus aequis
Huc caput atque illuc humero ex utroque pependit.
Corruit in vulnus gemitum super arma dedere.
Sternitur infelix Acron et calcibus atram
Tundit humum expirans.[4]

Tausenderlei solche Stellen finden sich bei diesem Dichter.

---

[1] Vergil, „Aeneis", IX, 474 (citiert von Quintilian, „de institutione oratoria", VI, 2).
[2] Vergil, „Aeneis", X, 781 fg. (gleichfalls Quintilian, VI, 2).
[3] Vergil, „Aeneis", IX, 431 fg.
[4] Vergil, „Aeneis", IX, 754 fg., X, 488, 730 fg.

Praeterea et καταληπτικὸς hoc est qui omnium quas exprimere uoluerit rerum, conceptas animo species contineat, reddatque, Sed nunquid rerum omnium concipiendae Sculptoris animo species? Plane omnium, Sed ut Philosopho rerum cunctarum cognitio datur, Vt hominem, Seque cognoscat, Medico succorum uires ut hominem sanet, Ciuili legum atque actionum scientia, ut hominem in officio contineat, Ita Sculptori rerum omnium species comprehendendae, ut hominem ponat, quo tanquam propositum tota eius et mens et manus dirigenda, quamquam Satyriscis, hydris, chimaeris, monstris denique quae nusquam unquam uiderint, fingendis ita praeoccupantur, ut nihil praeterea reliquum esse uideatur. Dii Deaeque omnes, Neminem unum esse, qui quo sibi proficiscendum sit uideat, qui ad finem respiciat, Supreme Parens Iuppiter Ita ne nos miseros mortales in Cebetis tabulam relegasse, ut qui sanus inueniatur, sit nemo, ut qui ab Apate ebriacus factus huc illuc non rapiatur sit nemo, Et tamen sibi quisque sapimus omnes, Nec uero solum nostri Sculptores quibus iam ob ignauiam ignoscendum, spumantem ab illa pateram hausere, Verum et isti quos tu festiue gregarios appellare soles Philosophi tui Leonice, ita sese madidos proluere, ut nulli mortalium deerrent magis, Nam quum omnia ἐπὶ τὸ τέλος dicant, illum tamen quem sequantur ipsi finem non uident, Sed esto iam hoc nostrum in Parergis insectandis Parergon Nos ad Sculptorem nostrum reuertamus,

Abesse quidem ab eo omnis debet κολάκεια hoc est ne quid formae supra ueritatem adiiciatur, Que quum caeteris in rebus improbe fiat, tum uero in Sculptura improbissime, ut que non unum semel eblandiens fallat, sed frustretur perpetuo cunctos.

Ad svmmam nisi quis praeter dexteritatem ingeniosissimus sit, Ad Sculpturam uenire neminem permittamus. Nihil autem ut sae-

Ausserdem muss er gute Auffassungsgabe besitzen, das heisst er muss die Gestalt aller derjenigen Dinge, die er darstellen will, im Geiste erfassen und wiedergeben. Aber muss der Bildhauer dann nicht die Gestalten aller Dinge im Geiste erfassen? Geradezu aller. Doch wie dem Philosophen die Erkenntniss aller Dinge gegeben wird, damit er den Menschen und sich selbst erkenne; wie dem Arzte die Kräfte der Heiltränke bekannt sind, damit er den Menschen heile, und dem Staatsmann Gesetz und Process, damit er den Menschen bei seiner Pflicht erhalte, so muss auch der Bildhauer die Erscheinungsformen aller Dinge umfassen, um beim Hinstellen des Menschen dem ganzen Sinne und der Hand die beabsichtigte Richtung zu geben, wenn sich auch freilich die Bildhauer durch die Vorstellung von Satyrn, Hydren, Chimären, kurz lauter Unthieren, die sie niemals irgendwo gesehen haben, so gänzlich einnehmen lassen, dass nichts weiter übrigzubleiben scheint. Ihr Götter und Göttinnen alle, dass es doch keinen Einzigen gibt, der wüsste, wohin er zu gehen hat, der auf das Ende hinblickte! Erhabener Vater Jupiter, hast du uns arme Sterbliche so in die Tafel des Cebes verwiesen, dass keiner für gesund befunden wird, dass es keinen gibt, der nicht von der Täuschung (Ἀπάτη) trunken gemacht hier und dahin gerissen wird! Und dennoch haben wir alle für uns selbst Verstand! Aber nicht haben unsere Bildhauer allein, denen schon dieser Mangel an Festigkeit zu verzeihen ist, den schäumenden Kelch Apate's geleert, sondern auch jene Heerdenmenschen, wie Du, Leonicus, sie launig nennst, Deine Philosophen, haben sich damit so gründlichst benetzt, dass kein Sterblicher ärger im Irrthum ist als sie. Denn während sie sagen: „alles bis zum Ende", sehen doch gerade sie das Ende nicht, dem sie zugehen. Doch dies soll beim Verfolgen des Nebensächlichen nur als Nebensache gesagt sein. Kehren wir zu unserm Bildhauer zurück.

Jede Schmeichelei soll ihm fremd sein, d. h. nichts soll zu der Schönheit über die Wahrheit hinaus hinzugethan werden. Wenn das schon in andern Dingen unrecht ist, so ist es das in der Sculptur ganz besonders, da diese dann nicht blos einmal einen Einzelnen durch Schmeichelei täuscht, sondern immerzu alle hintergeht.

In Summa, wenn jemand ausser seiner Geschicklichkeit nicht auch einen bedeutenden Geist besitzt, so gestatten wir ihm nicht, sich der Bildhauerkunst zuzuwenden. Nichts aber — um immer noch

pius eodem reuoluamur, sine litteris, sine eruditione, litteras uero atque eruditionen quom dicimus, illarum potissimum disciplinarum cognitionem intelligi uolumus, quae a Graecis μαθήματα dicuntur, Arithmeticam, Musicen, et Geometriam, sine queis perfecti quidem esse nihil potest, Non tamen qui prorsus ego inficias ire audeam non inueniri, atque extare quam plurimos qui etsi illiterati, excellenter tamen multa, Neque enim iccirco quemquam uituperamus, hortamur potius omneis, Commonefacimus omneis, id quod certissimum, id quod et optimum sit sequantur, Noui equidem pleros quibus siqua super adcessisset doctrina, haberemus sane nunc quos cum antiquioribus ipsis comparare possemus. Ita ad eam de qua nunc agitur rem aptissimi sunt uisi,

Neqve uero ferenda hoc loco nonnullorum ignauia, qui quum in hunc sermonem mecum incidissent non ueriti sunt dicere conferre quidem si adsint, Sed non omnino necessarias Sculptori litteras, satis ei esse, ut aiunt, Artificium et quatenus licebit naturam sequi, Recte id quidem, Sed ubi rogo istuc inuenietur artificium? Num quottidie in templis, in porticibus, in plataeis, in foro stupescentes astare, In priuatis certorum aedibus uersari, Refertas omnibus signis cellulas habere, gypso plenas arcas custodire, Mirari, Rursus spectare, Inhiare, quod belli apparuerit imitari, in uestrum opus transferre, Dicemus id esse Artificium? Dicemus id esse naturam sequi? Atque id quidem non multo secius est, quam siquis Poeta aut Orator foris futurus, hinc atque inde de Vergilio Ciceroneque uerba suffuretur, ignarus quoque quid tum agat,

Sed non possum equidem non mirari, Cur tamen ipsi sua ratione nequeant, quod olim Phidias, Polycletus, Lysippus, Chares, Quodque nuper Donatellus, Nempe quia quibus illi excellebant, doctrina omni et eruditione carent, Quia et Donatelli abacum non

einmal auf dasselbe zurückzukommen — ist er ohne Wissenschaften, ohne Kenntnisse. Wenn wir aber sagen Wissenschaften und Kenntnisse, so wollen wir darunter namentlich die Kenntniss derjenigen Wissensgebiete verstehen, welche von den Griechen „Mathematik" genannt werden: Arithmetik, Musik und Geometrie, ohne welche es doch nichts Vollkommenes gibt. Nicht dass ich ganz in Abrede zu stellen wagte, dass sehr viele gefunden werden und existiren, die, wenn auch ungelehrt, dennoch in hervorragender Weise viel leisten. Wir tadeln deshalb auch niemanden, wir ermahnen vielmehr alle und halten allen eindringlich vor, dass sie dem Sichersten, das auch das Beste ist, nachstreben. Ich kenne gar manche, an denen wir jetzt, wenn bei ihnen noch etwas Gelehrsamkeit hinzugekommen wäre, wirklich Männer hätten, die wir mit den Alten in Vergleich bringen könnten: so sehr erschienen sie zu dem, um was es sich jetzt handelt, tauglich.

Unstatthaft ist aber hierbei, was einige, die mit mir hierauf zu sprechen kamen, in ihrer Trägheit zu sagen sich nicht scheuten: gelehrte Kenntnisse seien zwar, wenn vorhanden, förderlich, aber sie seien für den Bildhauer nicht durchaus nothwendig. Genug sei für diesen, wie sie sagen, seiner Kunstfertigkeit und, soweit es angehe, der Natur nachzugehen. Das ist freilich richtig, aber wo, frage ich, wird diese Kunstfertigkeit gefunden? Etwa wenn man täglich in Kirchen, in Strassenhallen, auf Plätzen, auf dem Markt staunend sich hinstellt, in den Privatwohnungen gewisser Leute sich herumtreibt? Cabinete mit allen möglichen Bildwerken vollgestopft haben, Laden voller Gipsabgüsse bewachen, sie bewundern, immer wieder ansehen und angaffen, was hübsch erscheint nachahmen und in Euer Werk übertragen, werden wir das Kunstfertigkeit nennen? Werden wir sagen, das hiesse der Natur folgen? Das ist nicht viel anders, als wenn einer, der als Dichter oder Redner öffentlich auftreten will, hier und da aus Vergil und Cicero sich unter der Hand Worte zusammenstiehlt, ohne zu wissen, was er dann thun soll.

Aber ich muss mich wahrhaftig wundern, weshalb denn solche Leute auf ihre Art nicht können, was einstmals Phidias, Polyklet, Lysipp, Chares und unlängst Donatello gekonnt haben. Doch offenbar, weil ihnen fehlt, worin jene sich hervorthaten, jede Gelehrsamkeit und Bildung, und weil sie auch Donatello's Zeichnen-

habent, Scitum quidem est quod fertur de Donatelli abaco Is quum rogaretur a M. Balbo nobili uiro inspiciundi sui Abaci copiam faceret, Respondit postridie mane domum ad se ueniret, idque se quam lubentissime facturum, Ille ubi uenit, Prandioque susceptus est, Praeter hunc quem heic uides, inquit Donatellus, Nullus est mihi Balbe alius abacus, nisi quem soli mihi contueri licet, quem nullis impedimentis, nulla sarcina mecum ipse semper porto, Si tamen uidere quid cupias, Afferte huc Pusiones cum stilo papyrum, Illicet depromptam abaco quancunque historiam dimirabere, siue Palliatos siue Togatos, siue et Nudos spectare libuerit,

Sed prorsus iam ualeant, qui non censent oportere Sculptores litteratos, hoc est ingeniosos esse, Etenim quum nihil plane quicquam effici possit, quod notione prius atque idaea cognitum non fuerit, Quo me melius feram, Siquis a me Colossus effabricaretur, quam ad Vergilii Poliphemum, illum quem mecum ipse uehementer mirari soleo,

Monstrum, horrendum, Informe, Ingens,

aut ad Homeri hunc,

Καὶ γὰρ Ὑαῦμ' ἐτέτυκτο πελώριον, οὐδὲ ἐῴκει
Ἀνδρίγε σιτοφάγῳ ἀλλὰ ῥίῳ ὑλήεντι
Ὑψηλῶν ὀρέων ὅτε φαίνεται οἷον ἀπ' ἄλλων.

Amabo uos, nunquid uiuaciorem intelligetis ipsum Donatelli Equum, Quo nihil quidem perfectius esse uolunt An hunc qui conterranei mei Poetae uersibus Sic exprimitur?

At Sonipes habitusque animosque imitatus equestres
Acrius attollit uultus, Cursumque minatur
Cui rigidis stant colla iubis, uiuitque per armos
Impetus, et tantis calcaribus ilia late
Suffectura patent, uacuae pro cespite terrae
Aenea captiui crinem tegit ungula Rheni,

schablone[1] nicht haben. Es ist ja bekannt, was von dieser erzählt wird. Als Marcus Balbus, ein vornehmer Herr, Donatello bat, er möge so gut sein, ihn seine Zeichnenschablone einmal in Augenschein nehmen zu lassen, antwortete er: morgen früh möge er zu ihm ins Haus kommen, da wolle er es mit grösstem Vergnügen thun. Als jener nun hinkam und mit einem Frühstück empfangen wurde, sagte Donatello: „Ausser der, die Du hier siehst, habe ich keine weiter, Balbus, höchstens noch eine, die mir allein zu schauen vergönnt ist, die ich ohne Beschwerde, ohne Bürde, immer bei mir trage. Wünschest Du aber doch etwas zu sehen, so bringt Stift und Papier her, ihr Knaben, gleich wirst Du eine beliebige der Zeichnenschablone entnommene Darstellung bewundern, gleichviel ob Du mit Pallium oder Toga Bekleidete oder auch Nackte zu sehen verlangst."

Aber lassen wir die Leute, die glauben, die Bildhauer brauchten nicht wissenschaftlich gebildet, d. h. geistig bedeutend zu sein. Kann ja doch nichts dargestellt werden, was man nicht nach seiner Bedeutung und Idee erkannt hat. Woran sollte ich mich wol, wenn ich einen Koloss anfertigen wollte, besser halten als an Vergil's Polyphem, jenes

Monstrum horrendum, informe, ingens[2],

das ich immer höchlichst anstaune, oder an Homer's Verse:

Καὶ γὰρ Ὑαῦμ' ἐτέτυκτο πελώριον, οὐδὲ ἐῴκει
Ἀνδρίγε σιτοφάγῳ, ἀλλὰ ῥιῳ ὑλήεντι
Ὑψηλῶν ὀρέων, ὅτε φαίνεται οἷον ἀπ' ἄλλων.[3]

Ich bitte Euch, nehmt Ihr etwa kräftigeres Leben an Donatello's Pferde (der Gattamelata-Statue) wahr, das ja von unübertroffener Vollendung sein soll, oder an jenem, das der Dichter, mein Landsmann, mit folgenden Versen beschreibt:

At sonipes habitusque animosque imitatus equestres
Acrius attollit vultus cursumque minatur,
Cui rigidis stant colla jubis, vivitque per armos
Impetus et tantis calcaribus ilia late
Suffectura patent vacuae pro cespite terrae
Aenea captivi crinem tegit ungula Rheni.[4]

---

[1] Mit diesem Ausdruck, der sich in der theilweisen Übersetzung dieser Stelle bei Semper, „Donatello, seine Zeit und Schule", S. 141, findet, ist wol am ehesten der Ausdruck des Textes, „Abacus", wiederzugeben.

[2] Vergil, „Aeneis", III, 658.

[3] Homer, „Odyssee", IX, 190—192.

[4] Statius, „Sylvae", lib. I, 1: „Equus Max. Domitiani", v. 46—51.

Age si quempiam fabricari equum uelletis, Propositis hisce duobus tanquam modulis, Vtrum potius imitandum Pomponio iuberetis? scilicet uidebunt plus isti, quam deus ille Statuariorum Phidias, qui quum Olympicum Iouem perfecisset, fassus est, Se non alio illeic Magistro usum, quam his Homeri uersibus,

Ἦ καὶ κυανέῃσιν ἐπ' ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων,
Ἀμβρόσιαι δ' ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος
Κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο, μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὄλυμπον.

Annuit et totum nutu tremefecit Olympum,

quid maius uel dici, uel intelligi potuit? Nonne ipsum prope Iouis imperium Maiestatemque uerbis ipsis effinxisse uidetur?

Habetis Igitur qualis esse debeat is qui optimi Sculptoris nomen sit consecuturus, non quidem Platonis nostri Ciuitatem, aut Ciceronis oratorem, Sed qui facillime et Inueniri et extare possit, Si uero haud satis probabiliter a me dictum esse uidebitur, expecto quid et uos sentiatis, Nihil etenim mihi certius uideri poterit, quam quod uobis placuisse cognouero,

Regivs. Recte mihi quidem omnia, Et profecto simul tantum dignitatis atque auctoritatis adiecisti, ut que antea diligere uidebar, nunc deamem, Sane quidem sic res se habet, et tecum iam sentio non modo Sculpturam sine litteris, Sed ne litteras quidem sine Sculptura consistere posse, Atque ut necessariam oratori Iuris ciuilis scientiam Fabius, Ita et ego Caeteris Scriptoribus necessariam γραφικὴν existimabo, Sed amabo te inquit, Quandoquidem multum ocii nobis hodie datur, atque huius nouae artis auidi facti sumus. Sequere satis quidem et laudata a te Sculptura est, et optimum Sculptorem

Nun wohl, angenommen, Ihr wolltet ein Pferd darstellen lassen, und diese beiden Muster lägen vor, an welches von beiden würdet Ihr wol dem Pomponius (Gauricus) auftragen, sich mehr zu halten?[1] Jene Leute freilich werden wol weiter sehen als der Gott unter den Bildhauern, Phidias, der nach Vollendung seines Olympischen Zeus bekannte, er habe dabei niemanden zum Lehrer gehabt als die Verse Homer's:

Ἦ καὶ κυανέῃσιν ἐπ' ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων,
Ἀμβρόσιαι δ' ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος
Κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο, μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὄλυμπον.[2]

Sprach's; vom Nicken des Hauptes erbebten die Höh'n des Olympos.

Was kann denn Grösseres gesagt oder gedacht werden? Scheint Homer nicht wirklich Jupiter's Macht und Majestät in Worten nahezu verkörpert zu haben?

Ihr seht also, wie derjenige beschaffen sein sollte, dem der Name eines vorzüglichen Bildhauers zu Theil werden soll, der nicht blos dem „Staat" unsers Plato oder Cicero's „Redner", sondern dem Namen eines vorzüglichen Bildhauers nachstrebt, wie er mit grösster Leichtigkeit gefunden werden und existiren kann. Sollte ich es aber nicht genügend glaubhaft gemacht haben, so erwarte ich nun auch Eure Meinung. Denn Eure Beistimmung wird mir die sicherste Gewähr der Richtigkeit sein.

Regius: Ich meinerseits halte alles für richtig. Du hast wirklich so prächtig und überzeugend gesprochen, dass meine anfängliche Neigung zur Bildhauerkunst noch stark zugenommen hat. Gewiss verhält es sich so, und ich stimme darin mit Dir überein, dass nicht nur die Sculptur nicht bestehen kann ohne die Wissenschaften, sondern auch die Wissenschaften nicht ohne die Sculptur. Und wie Quintilian die Kenntniss des bürgerlichen Rechts für den Redner für nothwendig gehalten hat, so werde auch ich die graphische Kunst für die übrigen Schriftsteller für nothwendig erachten. Aber ich bitte Dich, sagte er (Regius), da uns heute einmal viel Musse gegeben ist, und wir nach dieser neuen Kunst begierig geworden sind, so fahre weiter fort. Genugsam hast Du bereits die Bildhauerkunst gelobt

[1] Der folgende Satz lässt keinen Zweifel, wie diese Frage zu beantworten ist, wie also ein Vergleich Donatello's mit Statius ausfallen soll. Über die Auffassung dieser Stelle ist schon in der Anmerkung auf S. 80 gesprochen.

[2] Homer, „Ilias", I, 528—530.

effinxisti, qualem te esse et uerbis ut inquiunt et rebus significasti, Aggredere igitur et reliqua, Vt Quum artem ipsam demonstraueris, nihil plane huic sermoni nostro defuisse uideatur,

Tum Ego libenter inquam, Ac postquam ultro non inuitati ad Prandium nostrum uenistis, Faciam qualitercunque ut nunquam hodie a me, nisi ad plenum exaciati recesseritis, Itaque tum id illis expectantibus iamque ad audiendum apparatioribus, Coepi Ego sic,

Fieri qvidem Statuas Ex diuersa uti et nunc materia, semper consueuisse, notissimum, Ex ligno,

Gens primum truncis ac duro robore nata,

Ex Ebore, Ex Argilla Ex Gypso, Ex Lapidibus, et Ex Metallis, Quei Ligno Eboreue Statuas conficient, Desectores uocentur quei Argilla graeco uocabulo πλασται a nobis Fictores, nominabuntur quei Gypso si placeat γυψοχόοι, quei Lapidibus quos uideo a quibusdam λιθοξόους appellari, Quoniam praecipuum ac peculiare magis marmor, Marmorarii Itemque a Scalpendo Scalptores, qui Metallis γλύπται a nobis Sculptores, Excussores enim aerarios quos graeci χαλκέας uocant eos dicemus quicunque uasa aut quid tale fabricantur, Statuariorum uero Appellatione quos ἀγαλματοποιοὺς illi appellant, Generaliter omnes continebuntur, qui quouis pacto statuas effingent,

Statuaria igitur omnis in quinque distincta species est, Quom ligno Eboreue tractabitur, ab abscidendo τομικὴ dicetur, Quom Argilla quoniam figulorum est πλαστικὴ nominabitur, Quom gypso quod eo typos imitamur, παραδειγματικήν, nos Exemplariam appellare poterimus, Quom lapidibus ubi Scalpello utimur. a Percussione κολαπτικὴν siue Scalpturam, Quom uero Metallis γλυφικὴν hoc est Sculpturam, Cuius quidem ratio duplex, Nam aut cera fabricantur, et a deducendo ἀγωγικὴν aut informantur et a fundendo χημικὴν enuncupabimus,

und das Ideal eines Bildhauers aufgestellt, so wie Du Dich, wie man sagt, in Worten und in Thaten erwiesen hast. Nimm nun also was noch übrig ist in Angriff, damit unsere Unterredung nach Erklärung der Kunst selbst keine Lücke mehr aufzuweisen hat.

Sehr gern, entgegnete ich; und nachdem Ihr aus freien Stücken, uneingeladen, zu unserer Mahlzeit gekommen seid, werde ich es so einzurichten wissen, dass Ihr mich heute nicht eher verlasst, als bis Ihr völlig gesättigt seid. Während nun jene zum Hören bereit darauf warteten, fing ich folgendermaassen an:

Allbekannt ist, dass es von jeher wie noch jetzt gebräuchlich war, aus verschiedenem Material Statuen zu machen: aus Holz

Gens primum truncis ac duro robore nata[1]

aus Elfenbein, aus Thon, aus Gips, aus Steinen und aus Metallen. Die Verfertiger von Statuen aus Holz oder Elfenbein heissen „Schnitzer", die von Statuen aus Thon heissen mit dem griechischen Wort „Plastiker", bei uns „Bildner", die von Statuen aus Gips wollen wir vielleicht „Gipsgiesser" nennen, die von Statuen aus Stein, die, wie ich sehe, von manchen „Steinschneider" genannt werden, wollen wir — da sie hauptsächlich und ganz besonders Marmor bearbeiten — „Marmorarbeiter" oder vom Meisseln „Scalptoren" nennen, die Verfertiger von Statuen aus Metall „Glyptiker", bei uns „Sculptoren"; denn „Kupferschmiede", die bei den Griechen „Chalkeis" heissen, werden wir die Verfertiger von Gefässen und Ähnlichem nennen. Unter der Benennung „Statuarii" aber, bei jenen „Agalmatopoioi", werden im allgemeinen alle Statuenbildner beliebiger Art zusammengefasst.

Die ganze Bildhauerkunst wird demnach in fünf Arten getheilt. Wenn in Holz oder Elfenbein gearbeitet wird, so nennt man es wegen des Schnitzens „Tomike". Wenn in Thon, da dies die Bildner thun, „Plastike". Wenn in Gips, da wir damit Figuren nachbilden, „Paradeigmatike", wir könnten es „Copiren" („exemplaria") nennen. Wenn in Stein, wobei wir den Meissel gebrauchen, nennen wir es vom Schlagen „Kolaptike" oder „Scalptura". Wenn in Metallen, „Glyphike", d. h. „Sculptura". In letzterer gibt es zweierlei Verfahren. Denn entweder bildet man aus Wachs, was wir dann wegen des Treibens „Agogike" nennen werden, oder man giesst in Formen, wofür wir wegen des Giessens den Ausdruck „Chemike" gebrauchen.

[1] Vergil, „Aeneis", VIII, 315.

Hae autem ita inter sese omnes Iunctae connexaeque sunt, ut cunctas nouisse uideri poterit, qui unam earum aliquam nouerit, Sola enim circa quam uersantur materia differunt, arte uero ipsa atque intentione conueniunt, Ex quibus quoniam γλυφικὴ uti subiecta materia, ita et artificio multiplicior est, eam expediamus,

Ac primum περὶ ἀγωγικῆς Neque uero expectetis a me ut dicam quo in cera, quoue in Creta sit temperamento utendum, aut quam in omnibus diligentiam adhibendum, Non enim nunc τὰ πρὸς τὴν πρακτικήν. Quom uoletis autem ego uos ad officinam uocabo,

Cera tamen ad id quod uolumus medicabitur quam commodissime πισσασφάλτῳ quam uulgo alii ex uocabulo graecam, alii ex loco hispanam picem uocant, Si prius oleo aut pauculum seuo colliquata fuerit, Quarta portione, Medicabitur et caeteris resinis, precipue Terebinti Piceae ac lentisci, Nonnulli eam que deraditur e nauibus Picem probant, et qua ferrum uernicatur, Sed hoc non nisi in iis quas manere uoluerimus typos, Terebintina autem Piceque et Armenio rectius, Vsos eo plurimum in signis ueteres animaduerti, quod si duricies expetatur, in Sigillis, Cera Punica ubi delicuerit, cerussae puluisculum bibat, ferme ad aequale pondus, Ea sic et niueum candorem aemulabitur, et marmoreum nitorem praestabit, Sed hoc non erat propositum,

Ἀγωγική igitur quam nos Ductoriam uocemus, duabus hisce consumitur Rebus, γραφικῇ et ψυχικῇ. Graphicen uero quam nostri in Scriptore Descriptionem, In Pictore et Sculptore Designationem uocauerunt, nam Lineationem que γραμμικὴ dicitur Architecto damus, Vsque adeo necessariam Sculptori Iudicauit Donatellus, Sic enim accepimus, ut plerumque Discipulis dicere solitus fuerit, uno se uerbo Sculptoriam artem eis omnem traditurum, Quom dicebat, Designate, et Et profecto id est totius Sculpturae caput ac fundamentum, Ea uero duabus etiam hisce rebus maxime constat,

Diese Arten sind aber alle so miteinander verbunden und verknüpft, dass es scheinen kann, als kenne der sie alle, der irgendeine derselben kennt. Denn nur durch das Material, mit dem sie zu thun haben, unterscheiden sie sich, in der Kunst selbst aber und in dem Ziele kommen sie überein. Da unter ihnen die „Glyphike", wie in dem zu Grunde liegenden Material, so auch in der künstlerischen Ausführung die vielfältigste ist, so wollen wir diese erledigen.

Zuerst die „Agogike". Erwartet aber nicht von mir, dass ich Euch die anzuwendende Mischung von Wachs oder Kreide oder die bei allem erforderliche Sorgfalt angebe. Denn jetzt nichts von „technischen" Dingen. Wollt Ihr es einmal, so werde ich Euch in die Werkstätte rufen.

Das Wachs[1] aber wird zu unserm Zweck am bequemsten mit Pech-Asphalt versetzt, den man gewöhnlich nach der Herkunft dieses Namens griechisches oder nach dem Fundorte spanisches Pech nennt, wenn es erst mit Öl oder ein wenig Talg flüssig gemacht ist, und zwar zu einem Viertel. Auch wird es mit andern Harzen versetzt, namentlich mit Terebinthen-, Strandkiefer- oder Pistazien-Terpentin. Manche halten auch jenes Pech für gut, das von den Schiffen abgekratzt, und jenes, mit welchem Eisen überzogen wird. Das aber nur dann, wenn es Modelle bleiben sollen. Terebinthenharz aber, Pech und besser Armenium habe ich dabei die Alten meist zu Anfertigung von Figuren verwenden sehen. Wird besondere Härte gewünscht, bei Siegeln, so muss punisches Wachs, wenn es geschmolzen ist, Bleiweisspulver aufnehmen, etwa bis zum gleichen Gewicht. So wird das Wachs schneeweiss werden und den Glanz des Marmors wiedergeben. Doch das gehörte nicht hierher.

Die „Agogike" also, die wir „Treiben" nennen wollen, besteht aus zweierlei, der „Graphike" und der „Psychike". Die „Graphike" aber, welcher die Unseren bei dem Schriftsteller den Namen „Beschreibung", bei dem Maler und Bildhauer den Namen „Zeichnung" gegeben haben — denn die „Lineatio", welche „Grammike" genannt wird, sprechen wir dem Architekten zu — erklärte Donaello, wie wir gehört haben, als so nothwendig für den Bildhauer, dass er seinen Schülern oft zu sagen pflegte: „mit einem Worte wolle er ihnen die ganze Bildhauerkunst beibringen", wenn er sagte: „zeichnet", sowie: „und in Wahrheit ist dies der gesammten Sculptur Gipfel und Grundlage". Sie besteht namentlich aus den folgenden

[1] Vgl. S. 63.

συμμετρίᾳ que nondum sibi Romanum nomen inuenit, nisi fortasse latinam linguam augentes ut Cicero ait, Commensuracionem dixerint, Et ὀπτικῇ quam Perspectiuam appellant,

De Symmetria igitur nunc pauca dicamus. Qua in re, illud a tua Philosophia non alienum Leonice, Considerandum, Hominem ipsum quem praecipue dimetiendum suscepimus, Materia constare et forma, Formam autem heic nunc eam intelligamus Speciem, qua hunc ab illo discernimus. Materiam uero corpus ipsum, Corpus autem omne in treis dimensiones partiri, In Longitudinem, Amplitudinem, Profunditatemque. Formam uero ipsam Lineamentis comprehendi. Qua re De Corporis Symmetria Primum, Mox de Lineamentis,

Mensuram igitur, hoc enim nomine Symmetriam Intelligamus, cum in caeteris omnibus quas natura progenuit rebus, Tum uero in homine ipso admirabilissimam et contemplari et amare debebimus, Ita enim undique exactissime dimetatis partibus compositum est nostrum hoc corpus, ut nihil plane aliud quam Harmonicum quoddam omnibus absolutissimum numeris instrumentum esse uideatur.

Sed age, Non enim de Timaeo Platonis qui et a Cicerone latinis explicatus est litteris, hominem ego uobis referam, quod ad nostrum hunc institutum sermonem attinet. Eum longe aliter quam Architectus, uiuum stantemque dimetiamur. Scilicet in nouem de longitudine portiones, Ita etenim Hominem ipsum Sollers natura formauit, ut Faciem hanc summo loco spectandam proponeret, Caeteraeque totius corporis partes, Commensum inde susciperent, Constat autem ipsa tribus pariter dimensionibus, Vna erit ab summo frontis qua capilli nascuntur, heic ad intercilia, Altera heinc ad imas nares,

zwei Theilen: der „Symmetria“, welche noch keinen lateinischen Namen gefunden hat, wenn man nicht vielleicht mit einer Bereicherung der lateinischen Sprache, wie Cicero sich ausdrückt, „Commensuratio“ sagen will, und der „Optike“, die man „Perspective“ nennt.

(II. Symmetrie.[1])

Über die „Symmetrie“ also wollen wir nun ein wenig sprechen. Bei ihr — das steht Deiner Philosophie nicht fern, Leonicus — ist zu beachten: Der Mensch, den wir ja namentlich auszumessen haben, besteht aus Materie und Form. Unter Form haben wir hier die Erscheinung zu verstehen, vermittelst deren wir die Einzelnen voneinander unterscheiden; unter Materie aber den Körper selbst. Der ganze Körper theilt sich nach drei Dimensionen: nach Länge, Umfang und Tiefe. Die Form wird von den Lineamenten umschlossen. Daher nun zunächst von der Symmetrie des Körpers, dann von den Lineamenten.

Das Maass also, was wir ja unter dem Namen Symmetrie zu verstehen haben, werden wir bei den Naturgegenständen insgesammt, vor allem aber beim Menschen voller Bewunderung betrachten und lieben müssen. Denn unser Körper ist aus so genau nach allen Seiten hin abgemessenen Theilen zusammgesetzt, dass er gar nichts anderes zu sein scheint, als ein harmonisches, in allen seinen Bestandtheilen ganz vollendetes Werkzeug.

Doch ich will Euch nicht aus Plato's „Timäus“, den Cicero auch in lateinischer Sprache erörtert hat, den Menschen vorführen. Jetzt zu dem, was unsere geplante Unterredung betrifft. Wir haben den Menschen ganz anders als der Architekt zu messen, nämlich lebendig und stehend, und zwar der Länge nach nach neun Theilen. Denn so hat die geschickte Natur den Menschen selbst gebildet, dass sie dies an der höchsten Stelle zu schauende Gesicht angab, und dass nach diesem die übrigen Theile des ganzen Körpers ihr entsprechendes Maass empfingen. So besteht auch das Gesicht selbst aus drei Theilen: der eine geht vom Beginn der Stirn, wo die Haare ansetzen, bis hier zu den Intercilien (bis zwischen die

[1] Hierzu gehört S. 21—30 der Einleitung.

Vltima ab naribus heic ad mentum, Prima Sapientiae, Secunda Pulcritudinis, Tertia Bonitatis Sedes, Hae autem ipsae per se ut aiunt, multiplicatae, Integram, quanta erit humani corporis staturam reddent, nouem portiones. Prima erit facies ipsa, Secundam faciet portionem pectus, Ab summo Stomacho ad umbelicum tertia, Ab hoc ad imum femur Quarta, duas continebunt coxendices ad Poplitem, Totidemque ab hoc ad nodum crura, Pars autem hec infima que est a nodo ad imam plantam, Gutturque hoc quod est ab summo pectoris ad summum gulae, Atque hic semicirculi arcus qui fit ab summa fronte ad summum uerticem, unam aliam conficient Portionem, Nam horum iuncturae nodi poplitesque tanquam interfinia nullis suam cedunt proprietatem, Constabit igitur humanae Staturae longitudo, Portionibus ut dictum est nouem, Quamquam alii octo, Alii, quod rarius est, Est enim tanquam in Musice dissonum ferme septem, Alii quod et rarum etiam est, decem fecerint, Nos medium et quod in plerisque omnibus mortalibus frequentius erat, secuti sumus, Ac de Adulto loquimur uiro, non de Putis infantibus, quorum in longitudinem mensura omnis nisi quattuor constat faciebus. Nam de humana per singulas aetates Symmetria que in prima, media, atque ultima Puericia, Item Adolescencia, Iuuentute et Senectute deprehendatur, Certi nihil nunc afferre possemus, Et iam cogitamus in puero, si quis mihi nepos ex Sorore nascetur, eam omnem obseruare, atque obseruatam litterarum monimentis demandare, ut aut beneficio mihi gratam posteritatem deuinciam, aut certe ad aliquid semper quod expediat excogitandum exemplo excitem, Nonne summa stulticia est, hominem

Terrasque tractusque maris coelumque profundum

dimetiri, et suam mensuram ignorare?

Brachiorum autem alterutri pariter lacerti Sexquialteram con-

Augen), der zweite von hier bis zum untern Ende der Nase, der letzte von der Nase bis hierhin ans Kinn. Der erste ist der Sitz der Weisheit, der zweite der Schönheit, der dritte der Güte. Diese Theile aber, wie man sagt, miteinander multiplicirt, werden richtig die Gestalt ergeben, wie sie der Körper eines Menschen hat: neun Theile. Der erste Theil wird das Gesicht selbst sein, den zweiten wird die Brust ausmachen, der dritte reicht von der obern Magengegend zum Nabel, der vierte von da zum untern Ende des Hüftbeins, zwei Theile werden die Schenkel bis zum Knie einnehmen, ebensoviel die Unterschenkel bis zum Knöchel; das letzte Stück aber vom Knöchel bis unten zur Fusssohle wird zusammen mit der Kehle, vom Brustansatz bis hinauf zum Gaumen, und mit dem Kreissegment, das vom Stirnansatz zum obersten Scheitelpunkte geht, einen weitern Theil ausmachen, denn die Verbindungsstellen, die Knöchel und Knie, gehören als zwischen den Grenzen liegend keinem ganz zu eigen. Die Länge der menschlichen Gestalt wird also, wie gesagt, aus neun Theilen bestehen. Obschon manche acht Theile machen, andere, was jedoch seltener und fast wie in der Musik eine Dissonanz ist, sieben, andere, was auch selten vorkommt, zehn. Wir sind dem Mittel gefolgt, das auch bei den allermeisten Sterblichen das häufigste ist. Und wir sprechen vom erwachsenen Manne, nicht von kleinen Kindern, deren ganzes Längenmaass aus nur vier Gesichtslängen besteht. Denn über die Symmetrie des Menschen auf den einzelnen Altersstufen, wie sie sich zu Anfang, Mitte und Ende der Kindheit, in der Jugend, im angehenden Mannesalter und im Greisenalter zeigt, könnte ich jetzt nichts Sicheres beibringen. Schon denke ich aber daran, an einem Knaben, wenn mir meine Schwester einen Neffen schenken wird, diese Symmetrie durchgehends zu beobachten und meine Beobachtungen in schriftlichen Urkunden niederzulegen, um für meine Wohlthat die Nachwelt zu Danke zu verpflichten, oder doch wenigstens durch mein Beispiel zu förderlichen Gedanken anzuregen. Ist es denn nicht die höchste Thorheit, dass der Mensch

Terrasque tractusque maris, coelumque profundum [1]

ausmisst und sein eigenes Maass nicht kennt?

Jeder Unterarm, ebenso jeder Oberarm enthält anderthalb Theile,

[1] Ausspruch Pindar's, nur als Citat in Platos „Theätet", Kap. 24, bekannt; vgl. Böckh, „Pindari opera", Bd. II, Thl. 2, S. 668 fg.

tinebunt portionem, Manus unam aliam, Quamquam sint qui metiantur Sic. Ab humeris extrinsecus ad iuncturas articulorum, Ab ascillis uero intrinsecus ad confinia palmae ac digitorum, Facies tres, alterutri autem articuli, una. Quomodocumque id parum refert, modo brachiorum tota longitudo septem contineatur faciebus, ut dispessae manus rectam ipsam corporis longitudinem definire inueniantur, Pedes autem ita ab extremis talis ad extremum unguem producuntur, ut eandem bis ter et uno altero tribus fere minus digitis commetiantur, Non enim hoc loco obsceni dei Semipedalem fuscinam, aut deformem illum unde egressi omnes sumus hiatum, ut nonnulli dimetiendum curabimus, quum praesertim latere semper nisi in pueris honestissime soleant,

Considerandа uero et ipsa inter se partium ἀναλογία quam alibi Proportionem heic ni fallor proprie commensum dixerimus, Quanta est longitudo ab interciliis ad summas nares, tanta erit productio Menti ab iugulo, Quantaque est ab summis naribus ad mentum, tanta ab iugulo ad imam gulam, hoc est Semiportione, quantum est Superioris labri interuallum ab ore heinc ad nares imas, tantundem erit Summarum narium prominentia ab labro, tantundemque et oculorum ab interciliis ad interiores angulos concauitas, Praeterea in manibus, quod est Extrinsecus ab summo ungue indice ad iuncturam hanc imam, continebitur semiportione, Ac rursus heinc ad eam qua brachio colligatur manus, alia, Sic et intrinsecus ab summo ungue medio, Primus autem hic indicis articulus maior, Correspondebit fronti, Secundus hic cum Onychio ad extremum unguis, naso, Primus item medii, huic quod est ab naribus ad mentum, Eiusdem Secundus, huic quod est ab imo mento ad inferioris labii supremum, eiusdem Onychius huic quod est ab ore ad inferiora narium, Indicis

die Hand noch einen Theil; obschon manche auch so messen: aussen von den Schultern bis zu den Fingergelenken, oder innen von den Achseln bis zur Verbindung von Handfläche und Fingern drei Gesichtslängen, die Fingerglieder beider Hände zusammen aber eine. Wie man aber misst, darauf kommt wenig an, wenn nur die ganze Länge beider Arme sieben Gesichtslängen enthält, sodass man durch Ausbreiten der Hände die richtige Körperlänge angibt. Die Füsse werden aber so voreinander gestellt, dass vom Absatz des hintern bis zu der Spitze des vordern Fusses zwei bis drei Gesichtslängen zu messen sind, wobei die Länge des einen Fusses (weil man ihn mehr nach auswärts dreht) etwa um drei Finger weniger beträgt als die des andern. Wir wollen uns hier nicht darum kümmern, wie manche es werden thun wollen, den halbfüssigen Speer des obscönen Gottes oder die unschöne Tiefe, der wir alle entstiegen sind, auszumessen, zumal dies immer, ausser bei Kindern, den Blicken ehrbarlich entzogen zu bleiben pflegt.

Zu beachten ist aber auch die „Analogie“ der Theile untereinander, die wir anderswo „Proportion“, hier, wenn ich nicht irre, eigentlich „Commensus“ nennen möchten. So gross die Entfernung von den Intercilien bis zur Nasenspitze ist, so weit steht das Kinn von der Gurgel ab. Und so weit es von der Nasenspitze zum Kinn ist, so weit ist es von der Gurgel zum untern Ende der Kehle, nämlich einen halben Theil. So weit der Abstand der Oberlippe, hier vom Munde aus gerechnet, vom Ende der Nase ist, ebenso weit wird die Nasenspitze über die Lippe vorragen, und ebenso gross wird bei den Augen die einwärts gewölbte Fläche zwischen Intercilien und innern Augenwinkeln sein. Dann bei den Händen: auf der Rückseite die Länge vom obern Ende des Zeigefingernagels zu diesem untersten Fingergelenk wird einen halben Theil ausmachen, einen zweiten halben die Länge von da bis zum Handgelenk, ebenso auch auf der Innenseite der Hand vom obern Ende des Mittelfingers. Das erste, längere Glied des Zeigefingers wird der Stirn entsprechen, das zweite zusammen mit dem Nagelglied bis zum Ende des Nagels der Nase, ebenso das erste Glied des Mittelfingers der Entfernung von der Nase zum Kinn, sein zweites Glied der Strecke vom untern Ende des Kinns zum obern Rande der Unterlippe, und das Nagelglied des Mittelfingers der Strecke vom Munde zur Nase, das Nagelglied des Zeigefingers der

eodem ab supremo labri superioris, Maior pollicis articulus coaequabitur huic quod est ab mento ad summum labii inferioris. Minor huic quod est ab nare ad eodem, Onychiorum autem Articulorum omnium dimidiatam sibi partem occupabunt ungues.

In latitudinem uero frons, ab hac media, quam et discriminatricem appellare possumus, linea, heinc inde ad prima, heic, tempora definietur, sua bis longitudine, Ab interciliis ad extremos oculorum angulos, atque heinc ad primas aureis, harumque longitudo, tantundem, Id uero spacium quod est inter. utranque extremitatem oculorum, Ex duabus iisdem dimensionibus, in treis partes distinctum, duas oculi, unam sibi intermedius nasus uendicauit, Oris latitudo si per summum labii metiamur respondebit fronti, nasoue, Sin Circino illi spacio, quod est pollicis articulo maiore definitum, ab labro superiore ad mentum Pectoris latitudo faciebus continebitur duabus, Spacium inter utranque mamillam una, Earumque certus situs ab inferiore gula, eiusdem dimensus circino deprehendetur, Palmaris autem Plantarisque latitudo definiri semper inuenietur Semiportione,

In altitudinem uero que sola circumlatione comprehenditur Ex Supradictis mensura captabitur, hoc modo, Capitis per mediam frontem altitudo, Porcionum est trium, Item et summae Coxendicis, Per occipicium a summa fronte ad ceruicem duarum, Itemque et infimae Coxendicis Colli duarum Pectoris per alas ad tergum quinque, Ventris per medium quattuor, lacertorum Coxarum Crurum Pollicis Caeterorumque articulorum summa Circumferentia nunquam plus eorumdem longitudine membrorum Extremum brachii propter iuncturas manuum, Portione, propter nodum tibiae etiam quarta, Altitudo autem hec que est ab imo talorum ad summum pedis, respondebit longitudini que est isteinc ab summo pedis ad extremum unguem, Colli circumlatio ei parti que est ab summo pectoris ad umbelicum,

Corpus ne hoc quod tanto sit commensu fabricatum, An Exactissi-

Strecke vom obern Rande der Oberlippe ebendahin. Das grössere Glied des Daumens wird der Strecke vom Kinn zum obern Rande der Unterlippe gleich sein, sein kleineres Glied der Strecke von der Nase ebendahin. Die Hälfte aller Nagelglieder werden die Nägel für sich einnehmen.

Der Breite nach wird die Stirn, von der mittlern Linie, die wir auch die „Scheidelinie" nennen können, nach beiden Seiten hin bis zum Beginn der Schläfe gemessen, durch das doppelte Maass ihrer Länge bestimmt. Von den Intercilien zu den äussern Augenwinkeln, von da zum Ohrensatz, und die Länge der Ohren, sind gleichweite Strecken. Wird der Raum zwischen beiden äussern Augenwinkeln, der aus zwei solchen Längen besteht, in drei Theile getheilt, so beanspruchen die Augen zwei Drittel, die Nase dazwischen ein Drittel für sich. Die Breite des Mundes wird, wenn wir am obern Rande der Lippe hin messen, der Stirn oder Nase entsprechen, wenn wir aber mit dem Zirkel messen, der Strecke von der Oberlippe zum Kinn, die von dem grössern Daumenglied bestimmt ist. Die Breite der Brust enthält zwei Gesichtslängen, die eine davon liegt zwischen den Brustwarzen, deren bestimmter Abstand vom untern Ende der Kehle durch Abtragung derselben Länge gefunden wird. Die Breite der Hände und der Sohlen wird man immer gleich einem halben Theile finden.

Für die Tiefe, welche allein aus dem Umfang zu erkennen ist, wird nach dem Obengesagten das Maas folgendermaassen gefunden werden: Der Umfang des Kopfes, in der Mitte der Stirn gemessen, enthält drei Theile, ebenso die Schenkel an ihrem obern Ende. Der Hinterkopf, vom Beginn der Stirn zum Nacken, zwei, ebenso die Schenkel an ihrem untern Ende. Der Hals zwei, die Brust, unter den Achseln nach dem Rücken gemessen, fünf. Der Bauch in der Mitte vier. Am Oberarm, Oberschenkel, Unterschenkel, Daumen und an den übrigen Gliedern übersteigt der grösste Umfang niemals die Länge der Glieder. An den Armen, am Handgelenk, beträgt er eine Gesichtslänge, an den Fussknöcheln noch ein Viertel mehr. Die Höhe des Fusses, unten von der Ferse zum Spann, wird der Länge des Fusses vom Spann bis zur Fussspitze gleichkommen, der Umfang des Halses der Entfernung des obern Brustansatzes vom Nabel.

Werden wir den Körper, dessen Bau eine solche Symmetrie zeigt,

mam potius Harmoniam esse dicemus? Qualem rogo Geometram? qualem et musicum fuisse existimabimus eum qui hominem ita formauit? Qualem uero esse oportere eum qui talem typum sit imitaturus? Laudatur Iulius noster quod Palladiam illam Mantenii nostri turbam, Caesareosque triumphos tam bellissime sit imitatus, Num alius quispiam picturae ignarus illud idem effecisset? Num aut Homerum aut Demosthenem ad Vergilii Ciceronisque aemulationem imitabitur quis, qui Poeticam Rhetoricamque nescierit? Nisi fortasse eum dixerimus qui nuper ducta Circino De Vergilii uersibus mensura ad suos, deesse nihil aliud existimabat, Planeque sic tanti Poetae Videri etiam aemulus uolebat, Equidem omneis qui nunc uulgo habentur Statuarii, haud multum dissimiles ab illis Scriptoribus existimarim, quos noster Calpurnius dicere solitus est, casu quodam tesserali uerba iacere Nec nisi ipsos rerum successus expectare,

Intelligendum est autem Eiusmodi Symmetriam, cunctis mortalibus, praeterquam monstruoso, Atque isti Pygmaeo qui in deliciis habetur Populo conuenire, Deprehendique in omnibus non secius quam Enharmonicum concentum in Musicis instrumentis Vt enim in Cithara Chordae si protendantur, exacuetur accrescetque sonus, Sin contra laxatae fuerint remittetur, eritque nihil minus eadem numerorum proportio, Ita et heic siue accrescat quantitas siue decrescat Idem tamen ipse commensus extabit, Neque enim paulo euidentiore exemplo agam, Andrion Vincentinus, ac Vigetius Taruisianus a Petreio Honorioque Sophistis, Symmetria, sed pineali differunt proceritate, Nam quantum illi uniuersos totis humeris praecellunt mortales, Tantum hi a caeteris exuperantur mortalibus,

Sed De Symmetria iam satis quamquam nihil de ea satis dici potuerit, scilicet de Sculptorum parente, Artificiorum omnium nutrice, Amica totius generis humani, Ex qua tantam iam laudem consecuti

nicht vielmehr als die vollkommenste Harmonie bezeichnen? Was für ein Geometer und was für ein Musiker muss, frage ich, gewesen sein, wer den Menschen so gebildet hat! Und welche Ansprüche werden wir nun an den stellen, der dieses Vorbild nachzuahmen unternimmt! Lob wird unserm Julius zutheil für seine so wunderschöne Nachbildung der Palladischen Schar unsers Mantegna und der Triumphe Cäsar's. Hätte denn wol jemand anders, ein der Malerei Unkundiger, es so zu Stande gebracht? Wird etwa jemand mit Vergil und Cicero um die Wette dem Homer oder Demosthenes erfolgreich nachstreben, der von Poetik und Rhetorik nichts weiss? Wir müssten es denn gerade von dem glauben, der neulich, nachdem er von Versen Vergil's die Maasse mit dem Zirkel auf die seinigen übertragen hatte, meinte, es fehle nun gar nichts weiter daran, und so völlig für einen Rivalen dieses grossen Dichters auch angesehen werden wollte. Ich möchte wirklich all die Bildhauer, die es jetzt so im allgemeinen gibt, für nicht viel anders als jene Schriftsteller halten, von denen unser Calpurnius zu sagen pflegte, dass sie die Worte hinwürfen wie Würfel im Spiele, und selber ruhig abwarteten, was daraus würde.

Man muss aber wissen, dass eine solche Symmetrie sämmtlichen Sterblichen zukommt, mit Ausnahme ungestalten Volkes und jenes Volkes der Zwerge, an denen man sich ergötzt, und dass sie in Allen zum Ausdruck kommt, nicht anders wie der harmonische Zusammenklang bei Musikinstrumenten. Denn wie der Ton einer Guitarre bei stärkerer Anspannung der Saiten schärfer und höher, dagegen beim Nachlassen der Saiten herabgestimmt wird, nichtsdestoweniger aber das Verhältniss der Zahlen das gleiche bleibt, so wird auch hier bei Zunahme oder Abnahme der Quantität ganz das gleiche Verhältniss vorhanden sein. Auch unterscheiden sich — um ein etwas deutlicheres Beispiel zu bringen — Andrion aus Vicenza und Vigetius aus Treviso von den Sophisten Petrejus und Honorius nicht etwa in ihrer Symmetrie, sondern nur durch ihren tannenhaft schlanken Wuchs; denn um so viel, wie jene mit ihrer Schulter sich über die ganze Menschheit erheben, werden diese von allen andern Sterblichen überragt.

Doch nun genug von der Symmetrie, obschon niemals genug von ihr gesprochen werden kann, von ihr, der Mutter der Bildhauer, der Nährerin aller Künstler, der Freundin des ganzen Menschen-

sunt, Antiqui omnes et Statuarii et Pictores et Architecti, Hinc est enim illud quod mirum uideri solet omnibus quom dicitur, Artifices XXV diuersis et locis et temporibus ita statuam confecisse, ut ab uno semel facta esse uideretur, Ad mensuram uidelicet eamdem conueniebant omnes, Eadem utebantur Proportione omnes, Heinc quoque est illud Pythagoricum admirabile, Herculis Staturam ex olympico stadio adinuentam, Hinc et mille alia, que quom dicuntur miracula quidem audiri mera putantur,

Verum enimuero intelligendum hoc loco quattuor prorsus esse ordines Statuarum, Pariles, Magnae, Maiores, Maximae, Pariles quidem fient quom eius qui exprimitur Staturam undique praesentabimus, Dantur hae benemeritis ac Sapientibus uiris, Armodio et Aristogitoni, Homero Soloni, Hippocrati Gorgiae, Beroso, Pythagorae, Platoni, Ex nostris L, M, et D, Brutis. Q. Mutio, Cleriae uiragini, M. Catonibus, Q. Ennio M. Varroni P. Vergilio M. T. Ciceroni, Nunc nisi capiciatis Magnae fient quom infra Sexquialteram, Statura continebitur, Quae et Augustae dicuntur quod Regibus Augustisque Imperatoribus dicarentur, Phoroneo, Lycurgo, Temisthocli, Zersae, Alexandro, Ex nostris Romulo, Numae, Tatio, Cn. Pompeio, C. Caesari, Gn. Octauio, ac Reliquis quei in deorum numerum referebantur Caesaribus. Atque hinc arbitror illud quod moritura Dido sic queritur,

Et nunc magna mei sub terras ibit imago,

Dolet enim abnegari sibi et Statuam et ἀποθέωσιν que minime dabantur iis, qui sua sibi manu turpiter mortem consciuissent,

geschlechts, welche all den alten Bildhauern, Malern und Architekten schon zu gar grossem Ruhme verholfen hat. Denn daher kommt, was allen, wenn man es erzählt, Bewunderung abgewinnt: dass 25 Bildhauer zusammen an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten eine Statue so gemacht haben, dass sie aussah, als hätte einer allein sie gemacht. Das kam daher, dass alle in den Verhältnissen übereinstimmten, die gleiche Proportion anwendeten. Daher auch jenes bewundernswerthe Wort des Pythagoras, die Gestalt des Hercules sei im Olympischen Stadium gefunden worden. Daher kommt auch tausenderlei anderes, was alles, wenn man es hört, wie das reinste Wunder klingt.

Hier hat man sich nun aber zu vergegenwärtigen, dass es alles in allem vier Ordnungen von Statuen gibt[1]: „lebensgrosse", „grosse", „grössere" und „ganz grosse". „Lebensgrosse" entstehen, wenn wir die Figur des Dargestellten ganz und gar wiedergeben. Sie werden wohlverdienten und weisen Männern gesetzt, dem Harmodios und Aristogeiton, dem Homer und Solon, dem Hippokrates und Gorgias, dem Berosus, Pythagoras, Plato; unter den Unsern dem Lucius, Marcus und Decimus Brutus, dem Quintus Mutius, der mannhaften Jungfrau Cloelia, den beiden Männern Marcus Cato, dem Quintus Ennius, Marcus Varro, Publius Vergilius und dem Marcus Tullius Cicero. Jetzt macht man, ausser bei Büsten[2], „grosse" Statuen, bis zu anderthalb der natürlichen Grösse, die man auch „majestätische" nennt, weil sie Königen und kaiserlichen Majestäten geweiht wurden, dem Phoroneus, Lykurgos, Themistokles, Xerxes, Alexander, bei uns dem Romulus, Numa, Tatius, Gnejus Pompejus, Gajus Cäsar, Gnejus Octavius[3] und den übrigen unter die Götter versetzten Kaisern. Daraus erkläre ich auch die Klage der sterbenden Dido:

Et nunc magna mei sub terras ibit imago[4]

Denn sie bedauert, dass sie auf Standbild und Apotheose verzichten muss, welche denen verweigert wurden, die sich mit frevelnder Hand

---

[1] Vgl. Figur 1 auf Seite 145.

[2] Über die Bedeutung von „capiciati", vgl. Seite 23, Anm. 1.

[3] Gemeint ist Gajus Octavius, Kaiser Augustus.

[4] Vergil, „Aeneis", IV, 654.

Maiores dicentur, quando ad Alteram excreuerint, Ponuntur autem hae solis Heroibus, Libero patri, Herculi, Theseo et eiusmodi. Maximae uero fient quando tergeminabitur humani corporis statura, itemque rursus ac rusus, Quae quidem Statuae uel a Specubus uti ego opinor uastaque intus inanitate, id enim est κόλονόσσον[1], uel ut alii ab noxia radiorum effusione que fieri solet eiusmodi moles intuendo, uel ab Authore ipso Colossi sunt denominatae, Non possum hoc loco Regi non ridere intolerabilem istorum Grammaticulorum insciciam, qui ab eo ipso insigni Rhodios Colossenses dictos existimarunt, ad quos extent Pauli perbreues Epistolae Verum an Colossienses ii sint, non plane affirmarim, Stephanus tuus, nam caetero mancus mihi est, Coryssem Ephesiam scribit fuisse urbem, a qua Coryssienses, Dicabantur autem eiusmodi Statuae Diis Opt. Max. Ioui, Mineruae, Apollini, Marti, atque id genus caeteris, quamquam Romani et Barbari Reges eas ipsas sibi, ueluti et Augustiorem Actius[2] uendicauerint, Extat etiam nunc Baroli quod oppidum Apuliae est ad Cannas Heraclii colossus, Mihi quidem aeternum tristissimae recordationis ob acerbissimam patris memoriam, Quintus nunc agitur annus ex quo proxime illeic eum Sepulturae demandauimus, Sed iam mentem ad id quod nobis propositum est reuocemus,

Accidit autem saepissime ut rem ipsam Ex diuerso minorem faciamus, Hoc etiam erit diligenter considerandum, Nam aut erunt Paruae, Aut Minores Aut Minimae, hoc modo, secetur uerbi gratia que nouem consistat dimensionibus, Humana Statura, hec, in has treis partes, hae mox singulae in trinas, Paruae infra hanc portionem constabunt, que est ad sex, Minores que est ad tria, Minimae

---

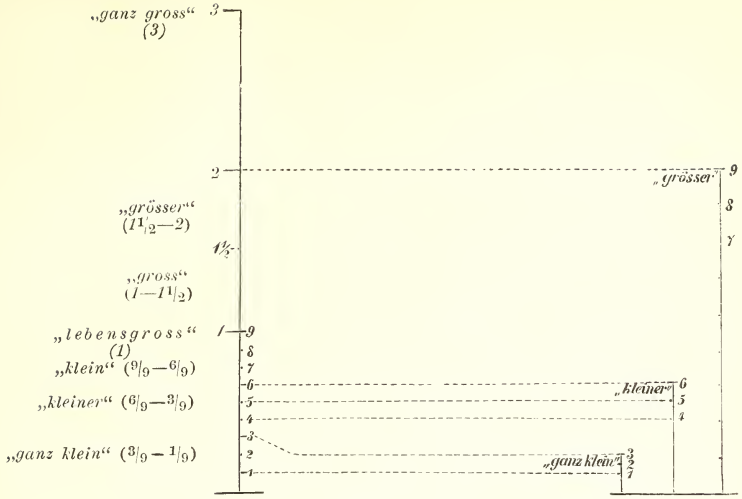
[1] So steht in der Original-Ausgabe von 1504. Die Annahme, dass der falsche Accent auf der ersten Silbe durch einen Druckfehler aus ι entstanden sei, klärt uns wenigstens in der Hauptsache darüber auf, dass dieses fragliche Wort eine Ableitung von „κοῖλον, hohl," sein soll. Aber auch „κοιλονόσσον" kommt im Griechischen nicht vor, so dass ein weiterer Fehler anzunehmen bleibt.

[2] Es soll vermuthlich heissen: Aetius.

selbst den Tod gaben. „Grössere“ Statuen heissen diejenigen, welche bis zu doppelter Lebensgrösse anwachsen. Sie werden nur den Heroen, dem Vater Liber, dem Hercules, Theseus und Ähnlichen gesetzt. „Ganz grosse“ entstehen durch Verdreifachung der menschlichen Körpergrösse, ebenso durch öftere Wiederholung dieses Verfahrens. Solche Statuen werden auch „Kolosse“ genannt, entweder, wie ich glaube, nach Grotten und der in ihnen herrschenden weiten Leere — denn das heisst „κοιλονόσσον“ — oder, wie andere meinen, von der beim Anblicke dieser Massen vor sich gehenden schädlichen Ausstrahlung, oder auch nach ihrem Erfinder. Ich muss bei dieser Gelegenheit wirklich über die unerträgliche Unwissenheit jener kleinen Gelehrten lachen, Regius, die dachten, die Rhodier hätten von dem berühmten Kolosse den Namen Kolosser bekommen, und an sie seien also die ganz kurzen Briefe des Paulus gerichtet. Dass diese wirklich die Kolosser seien, möchte ich denn doch nicht geradezu behaupten; Dein Stephanus — mein Exemplar ist ja freilich nicht vollständig — schreibt, Coryssa sei eine Stadt im ephesischen Gebiet gewesen, nach der die Einwohner Corysser geheissen hätten. Solche Statuen wurden den Göttern geweiht, dem Jupiter Optimus Maximus, der Minerva, dem Apollo, Mars und den übrigen dazugehörigen, obschon auch römische und ausländische Könige sie, sowie Aëtius eine „majestätische“, für sich beansprucht haben. Jetzt gibt es noch in der Stadt Barletta in Apulien, bei Cannä, den Koloss des Heraclius, mit dem für mich auf ewig eine traurige Erinnerung verbunden ist wegen des Andenkens an den herben Verlust meines Vaters; jetzt sind es fünf Jahre her, seitdem wir ihn nahebei dem Grabe übergeben haben. Doch, rufen wir die Gedanken zu unserm Gegenstande zurück.

Sehr oft kommt es vor, dass wir umgekehrt den Gegenstand kleiner, als er ist, machen. Auch das wird man wohl erwägen müssen. Denn es werden entweder „kleine“, „kleinere“ oder „ganz kleine“ Statuen, in folgender Weise: die menschliche Gestalt z. B., die aus neun Abschnitten besteht, zerlege man hier in drei Theile, diese dann wiederum in je drei. Die „kleinen“ reichen nun bis hierher, sind mindestens sechs Theile gross, die „kleineren“ drei, die „ganz kleinen“ einen.

que ad unum, Respondebuntque inferiora hec superioribus inter se, sic, Primum hoc minimae partis spacium, Spacio quod est minoris, quarto, et quod est maioris septimo, secundum quinto et octauo, Tercium sexto ac nono, Horumque rursus partes partibus. Quod si identidem fiat, Quantamuis Colossaeam uastitatem pedali iam mensu definiuerimus, hoc modo, Vtrumque uero siue Maiorem siue Minorem ipsam rem feceris asseruata etiam qualitate,



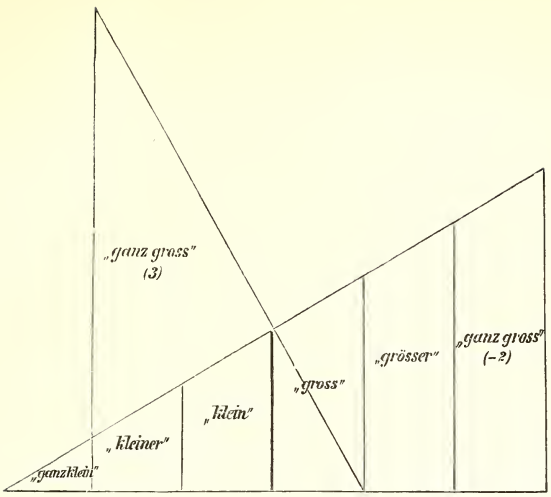
Figur 1.

Die niedrigeren und die höheren hier werden einander so entsprechen: dieser erste Abschnitt des „kleinsten“ Maasses wird dem vierten Abschnitt des „kleineren“ und dem siebenten des „grösseren“ Masses entsprechen, der zweite dem fünften und achten, der dritte, dem sechsten und neunten, und deren Theile wiederum einander.

Durch wiederholte Anwendung dieses Verfahrens können wir beliebige „kolossale“ Ausdehnungen schon in die Länge eines Fusses eintragen, so hier. War aber die Figur, immer unter Beibehaltung ihrer Beschaffenheit, nur „grösser“ oder „kleiner“ zu machen,

Semel in hunc fiet modum, Esto hoc Gymnicum Athletae corpus Ducantur nunc lineae hinc a planta indirectum huc usque, una dimensione, Item huc usque altera, Item huc usque et altera, Ab summo autem uertice ad huius extremum hec, Si igitur intra hoc primum spacium referri eundem oporteret, Sic, Quum a parilitate cadat, paruus dicetur, Si intra hoc secundum, nam ferme ad medietatem usque desciuit, minor, Si intra hoc tercium, minimus, hoc uidelicet spacio minutissima queque finiuntur, Ducantur item ex diuerso indirectum, ambae ad eandem unam dimensionem lineae, Si proximiore hoc intus adaugeretur spacio, magnus, Si hoc altero maior, Sin et hoc postremo maximus dicetur, Praeterea ducatur ab inferiore hoc maioris spacii angulo, per summum apicem, triplici eiusdem in directum mensu Sic, tergeminabitur,

Qua quidem ratione Pueros, Adolescentes, Senes, quod antea



Figur 2.

so wird das nur einmal zu geschehen haben, auf folgende Weise: Das hier soll eine ausgebildete Athletengestalt sein. Man ziehe nun hier von der Fusssohle weg geradeaus Linien, bis dahin eine Strecke weit, ebenso bis dahin eine zweite, und bis dahin eine dritte; dann aber diese Linie hier, oben vom Scheitel bis zum Endpunkt jener Linie. Hätte man also die Athletengestalt in diesen ersten Abschnitt zu übertragen, so wird man es so machen. Da sie dabei unter natürliche Grösse herabsinkt, so wird sie „klein" genannt werden; wenn innerhalb dieses zweiten Abschnittes, wo sie bis etwa zur halben Grösse abnimmt, „kleiner", wenn innerhalb dieses dritten Abschnittes, in welchen ja die winzigsten Maasse eingetragen werden, „ganz klein". Nun werden auch nach der entgegengesetzten Seite hin beide Linien um eine eben solche Strecke in gerader Richtung verlängert. Wird dann die Gestalt innerhalb dieses ersten Abschnittes vergrössert, so wird sie „gross" heissen, innerhalb dieses zweiten „grösser", und innerhalb dieses dritten „ganz gross". Ferner, zieht man vom innern Eckpunkte des „grössern" Abschnittes eine Gerade durch den Scheitelpunkt, dreimal so weit, wie die Entfernung bis zu diesem beträgt: so wird sie verdreifacht.

Auf diese Weise werden wir Kinder, Männer und Greise, was vor-

mirum uideri poterat, Eosdem ipsos, Magnos, paruos, Maiores, Minores, Maximos, ac Minimos efficiemus, Huius autem diuersitatis ratio opinor hec est, ut Minores fierent, uel inopia, uel transportandi commoditas effecit, ut uero in centum et amplius aliquando cubitos accrescerent, opulencia atque excellencior Personae dignitas, Aequum enim est ut qui animo et auctoritate praecellunt, Corporis etiam dignitate caeteros praestare uideantur, Quod ipsum innuere uidetur Homerus, his ipsis carminibus, quibus Vlyssem facit ornari a Pallade,

Olli multiplicem ex humeris tritonia pallam
Componens, auxit corpus letamque iuuentam.

Vnde paulo deheinc post tanquam aliquis de Coelestum numero uideretur, Sed o certe diuinam Mantuani nostri felicitatem, qualis uero illa obstupescentis Reginae admiratio,

Tune ille Aeneas?

nonne ex superiore illa causa processerat,

Os humerosque deo similis,

Cyrum quoque post Praeclaram illam de Assyriis uictoriam scribit Xenophon, Circa cultum maiestatemque corporis diligentissimum, Alexandrum Macedonem Curtius ob Pusillitatem ab Amazonum Regina Talestri habitum contemptiorem, Eundemque mox in castris ubi fuisset, amplioris formae monimenta in Posteritatis miraculum relinqui iussisse, Quam etiam causam fuisse existimo Cur augustiores specie humana uideantur, imagines nostrorum imperatorum, Neque enim id tam in causa erat uulgo ut imperiti existimant, quod multum ex ea re diminutum iri uidebatur si stata Magnitudine fuissent, quum de alto prospectandae ponerentur quam quod Excellens augustioris eius dignitatis ratio seruabatur,

dem wunderbar erscheinen konnte, als solche selbst, „gross“ und „klein“, „grösser“, „kleiner“, „ganz gross“ und „ganz klein“ darstellen. Die Ursache dieser verschiedenen Grösse ist nach meiner Meinung diese: die Kleinheit kommt von spärlichen Mitteln oder der Bequemlichkeit des Transports, ihr Anwachsen bis zu hundert, wol auch noch mehr Ellen, von reichlichen Mitteln und hervorragendem persönlichem Ansehen. Denn billig ist, dass, wer die andern an Geist und Bedeutung übertrifft, sie auch an Ansehen der Gestalt sichtlich übertreffe. Das scheint auch Homer in jenen Versen anzudeuten, in denen er Odysseus von der Pallas schmücken lässt:

Olli multiplicem ex humeris tritonia pallam
Componens, auxit corpus letamque juventam,[1]

wodurch er kurz darauf wie einer aus der Zahl der Himmlischen erscheint. O wahrhaft göttliche Glückseligkeit unsers Mantuaner's (Vergil's). Wie staunte doch die Königin voller Bewunderung:

Tune ille Aeneas?[2]

war er nicht aus obigem Grunde hervorgetreten als

Os humerosque Deo similis[3]?

Auch Cyrus, schreibt Xenophon, sei nach seinem über die Assyrier errungenen herrlichen Siege auf Pflege würdevoller Erscheinung seiner Gestalt eifrig bedacht gewesen. Und nach Curtius erfuhr Alexander von Macedonien von der Amazonenkönigin Talestris Geringschätzung wegen seiner Kleinheit; gleich nach seiner Rückkunft ins Lager soll er dann befohlen haben, der Nachwelt in grösserem Maasse ausgeführte Denkmäler als Gegenstände der Bewunderung zu hinterlassen. Das halte ich auch für die Ursache, weshalb die Standbilder unserer Kaiser eine bedeutendere Grösse als die menschliche Gestalt zeigen; und die Rücksicht darauf, dass Statuen in natürlicher Grösse bei hohem Aufstellungsorte stark verkleinert erscheinen würden, war nicht, wie Unerfahrene glauben, im Volke so gross, wie die Rücksicht auf Wahrung des besondern majestätischen Charakters.

[1] Homer, „Odyssee“, XVI, 173 fg.

[2] Vergil, „Aeneis“, I, 617 (citiert von Quintilian, „de institutione oratoria“ XI, 3).

[3] Vergil, „Aeneis“, I, 589.

Illae autem ipsae Statuae quae diis fiunt, siue adaucta, siue et retenta humani habitus aequabilitate, a graecis εἴδωλα proprie a nobis simulachra nominantur, Martis, Veneris, Mineruae, Cupidinis Fidei, Fortunae, ac caeterorum deorum qui corporeis omnino formis carent, Quae Heroibus illi ξόανα, Puto tamen initio sic uocatas omneis, Maximeque numinum Aegyptiorum, Quae Regibus ἀνδριάντας Quae sapientibus εἴκελα Quae autem benemerentibus uiris βρέτεα uocarunt, Nam ἐκμαγεῖα quemadmodum et in Pictura εἰκόνες de uultu opinor sunt, deque membris ipsis expressae similitudines, quas nos imagines appellamus. Nam in reliquis frustra ullam inueniemus appellationem nisi fortasse unico uocabulo Effigies dixerimus, Figura enim ea est que in plano designatur linea Circulus, hominis atque Equi circumscriptio, quod ab illis σχῆμα nuncupatur, ἀγάλματα quidem olim Homeri temporibus dicebantur, queuis templorum ornamenta que spectantium animos afficerent, unde et nomen quod uulgo etiam remansit, habuere Posterius uero generaliter et ipsae statuae, quod ex iis potissimum eiusmodi ornamenta constarent, Quae uero infra humani habitus staturam fient, uniuersae omnes signa uocantur, unde et Sigilla, quae intra minimam hanc erunt Portionem, Cubitalis Palmarisue altitudinis, uel etiam quantum fieri poterunt Tantillae, hoc est parua signa,

Sed certe stultus ego, Qui grammaticam docere uos uolui, Equidem nescio quomodo imprudens huc exierim, Detur tamen mihi nunc uenia, Si et Cicero idem saepe fecerit, Regivs Placent nimirum hec, Quom ita suo loco dicuntur, Nonne et summi quoque Philosophi interdum functi sunt munus grammaticorum? Iuris autem Ciuilis cognitio num aliunde dependet? Equidem non Ciceroni modo Sed cuiuis γραμματικοτέρῳ liceret arbitror, Triduo posse se Iurisconsultum profiteri. Perge.

Tum Ego Sic, Postquam igitur de Symmetria diximus, Dicendum nunc De Lineamentis, Lineamenta autem sunt rectae Congrua-

Statuen, welche Göttern errichtet werden, theils in grösserm Maassstabe, theils mit Beibehaltung des Maasses der menschlichen Gestalt, haben bei den Griechen den Namen „εἴδωλα“, bei uns den besondern Namen „simulacra“: Statuen des Mars, der Venus, der Minerva, des Cupido, der Fides, Fortuna und der übrigen Götter, die alle keine körperliche Gestalt besitzen. Die Statuen von Heroen nannten jene „ξόανα“ — so haben aber, glaube ich, anfangs alle, namentlich die ägyptischer Gottheiten, geheissen —, die der Könige nannten sie „ἀνδριάντας“, die der Weisen „εἴκελα“, die der wohlverdienten Männer „βρέτεα“. Denn „ἐκμαγεῖα“ bezeichnet meiner Meinung nach, wie in der Malerei „εἰκόνες“, die Wiedergabe der Gesichtszüge und der Körpertheile, die wir „imagines“ nennen. Für die andern Arten aber werden wir uns vergebens nach einem Namen umsehen, wenn wir sie nicht mit dem einen Worte „effigies“ benennen wollen. Denn „figura“ heisst die auf eine Fläche gezeichnete Linie, ein Kreis, der Umriss eines Menschen oder eines Pferdes, was bei jenen „σχῆμα“ genannt wird. Und „ἀγάλματα“ hiessen einst zu Homer's Zeiten alle auf Anregung der Beschauer berechneten Schmuckstücke der Tempel, woher die im Volke festgehaltene Bezeichnung kam. Später hiessen so auch die Statuen überhaupt, weil aus ihnen vor allem jene Schmuckstücke bestanden. Die unter Lebensgrösse hiessen im allgemeinen „signa“, daher auch „sigilla“, das heisst „kleine signa“, wenn sie zu den „ganz kleinen“ gehören, nur so lang sind wie ein halber Arm oder wie die Hand, oder auch so klein wie nur möglich.

Doch sicherlich ist es thöricht von mir, Euch Grammatik lehren zu wollen. Ich bin freilich ganz von selbst, ohne mein Wissen, dazugekommen. Ihr mögt es mir nur zugute halten, da ja auch Cicero es öfters gethan hat. Regius: Gewiss findet das hohen Beifall, wenn es so am rechten Orte geschieht. Haben denn nicht die besten Philosophen bisweilen die Thätigkeit von Grammatikern ausgeübt? und kommt denn die Kenntniss des bürgerlichen Rechts etwa anderswo her? Nicht Cicero allein, sondern jeder viel einseitigere Grammatiker könnte sich, meine ich, schon nach drei Tagen als Rechtsgelehrter sehen lassen. Fahre nur fort.

Darauf sagte ich: Nachdem wir also von der Symmetrie gesprochen haben, wird nun von den Lineamenten zu sprechen sein. Unter Lineamenten versteht man die richtige Führung harmonischer

rum linearum ductiones, ad uniuscuiusque speciem demostrandam, Linearum uero aliae extremae, quae et ambientes dicuntur quom extrema complectimur, Aliae uero intermediae quom res medias significari, membrorumque iuncturas distingui uolumus, Ambientium autem ducendarum ratio, ex actionum uarietate multiplex, ac pene infinita. Possem ego totum hunc aestiuum quantus est, diem consumere demostrando uti isti arridiorem ex triangulo, pleniorem ex quadrangulo faciem constare doceant, uti intra horum fines, reliquum omne corpus, Sic, intercludi oportere disputent, Recte quidem ut qui Platonis Timaeum perdidicerint, Sed ab hac nostra docendi certissima seric aliquanto remotius,

Compertum enim habemus Lineamenta omnia Ex ipsa corporum Symmetria, Ex optice, et Ex Physiognomonica Sumi, De Symmetria dictum, Mox uero de reliquis, Si prius Ducendorum Lineamentorum rationem a me pridie in picturis excogitatam commostrauero, Corporum quidem omnium Latitudinem, nam longitudo fit semper, Altitudo autem umbris luminibusque significatur, Si depressa sint, ut pectus tergum, liber, sua descriptione, Sic, si rotunda ut Caput Collum Brachia Coxae Crura Digiti Columnulae et eiusmodi, ex tertia suae in circumferentiam dimensionis parte finiri, hoc ut uidetis pacto, Nam quemadmodum in chartarum typis noctu atque interdiu ex lucernae solisque umbra circumscriptiones fieri possent, ostendere inertissimum,

Nvnc Igitur De Physiognomonica, Nam de optice que multi plicior est, posterius disseremus, Estisque interdum ad minus amariores epulas reuocandi, Ea autem est certa quedam obseruatio, Qua ex iis que corpori insunt signis, animorum etiam qualitates

Linien mit dem Zweck, die Erscheinung eines beliebigen Gegenstandes darzustellen. Die Linien sind theils Aussenlinien, die wir auch den Umfang nennen — wenn wir nämlich nur das Äusserste umfahren — theils Zwischenlinien, wenn wir auch, was zwischen ihnen liegt, angeben und die Verbindungsstellen der Glieder markiren wollen. Die Umrissführung ist je nach Verschiedenheit der Bewegung in fast zahllosen Fällen verschieden. Ich könnte den ganzen heutigen Sommertag, so lang er ist, damit zubringen, zu zeigen, wie man lehrt, dass ein dürres Gesicht aus einem Dreieck, ein volles Gesicht aus einem Viereck besteht, und wie die genauen Kenner des „Timäus" Plato's finden, dass der übrige ganze Körper, so hier, sich in Dreiecke und Vierecke einschliessen lassen müsse. Doch das liegt der genau bestimmten Folge unsers Vortrages etwas zu fern.

Wir haben uns also überzeugt, dass die Lineamente sämmtlich der Symmetrie der Körper selbst, der Optik und der Physiognomik entnommen werden. Von der Symmetrie ist bereits gesprochen, nun also von den übrigen. Doch will ich erst die Methode der Linienführung, wie ich sie mir kürzlich bei der Malerei ausgedacht habe, darlegen, nämlich die Angabe der Breite eines jeden Körpers. Denn die Länge erhält man stets, und die Tiefe wird durch Schatten und Licht bezeichnet. Wenn die Körper flach sind, wie die Brust, der Rücken, ein Buch, so gibt man (als Breite) ihr richtiges Maass an: so. Wenn sie rund sind, wie der Kopf, der Hals, die Arme, Ober- und Unterschenkel, die Finger, die Gliederchen und dergleichen, so wird ihre Breite durch das Drittel ihres Umfangs ausgedrückt; auf diese Art hier, wie Ihr seht. Denn die Anweisung, wie man bei Papierbildern nachts oder auch am Tage aus dem von einem Lichte oder der Sonne geworfenen Schatten die Umrisse erhalten könne, ist ganz und gar nutzlos.

(III. Physiognomik.[1])

Nun also über Physiognomik. Denn über die Optik, die verwickelter ist, wollen wir später sprechen, unterdessen rufe ich Euch zu weniger bittern Speisen zurück. Sie ist eine gewisse Art der Beobachtung, vermittelst deren wir aus den dem Körper anhaftenden Zeichen auf die Eigenschaften der Seele schliessen. Denn, wie das

[1] Vgl. Seite 30—32 der Einleitung.

denotamus, Solent enim ut in prouerbio est, Artificem instrumenta Dominum qualis sit domus ostendere, Id autem quoniam ἀντίστροφον est, commutacionemque patitur, Erit quidem Sculptori quam maxime necessarium, Namque uel ex uiuentium corporibus effigies imitabimur, Quod a nobis in Calpurnio factum uidistis. Vel Mortuorum praesentias ex notissimis eorum moribus imaginabimur, Vt si ex zopyri quis iudicatu Socratem effingat caluum, Simum, uentrosum, et eiusmodi Quemadmodum a Veronensibus in Catullo, Vitruuio, Macro, Celso, Plinioque, quos sibi ciues uendicant, Factitatum, ips nos nuper festiue spectavimus. Vix iam certe uerbis explicari posset, quantum Statuario usum praestet Physiognomonia, nec Statuariis modo Sed et omni generi humano, Miretur quidem suo iure Plinius Seuerissimum ut ipse ait, authorem Trogum, Cumque Trogo miretur et Aristotelem, Ex quo ille ea transtulit, Spernat quantum libet uulgus, dum nobis in Socraticae Pythagoricaeque Philosophiae archanis sanctissime custodiatur, Hec nos tuto huic depositum credere, Hec nos illi fidere, Coniugium facere, Pueros disciplinis tradere, Cum honestis conuersari, Turpes atque obscenos effugere, Non temere societates et Amicicias deligere, Scelestorum improbitatem absque ullo experimento deuitare, Hec eadem prudentes fortunatos, et quasi προφήτας uideri et esse nos facit, Apud Statuarios uero tanti erit, ut nobis illum ipsum qui tantopere desideratur Homerum, Ipsosque graeciae sapientes Cleobulum, Periandrum, Solonem, Thalem, Chilonem, Pictacum, Biantem, Atque e nostris utrumque Catonem, ipsissimos praesentare faciliter possint,

Dicerem equidem ex Aristotele atque Adamantio, Nam Polemonis qui de eadem re perscripsit omnia desiderantur, nisi longioris esset instituti, uidererque uti in prouerbio est, Mineruas docere, Verum enim uero que scire oportebit Sculptorem, hec fere sunt.

Sprichwort sagt, den Künstler pflegt man an seinem Handwerkszeuge, den Herrn an seinem Hause zu erkennen. Da dies aber auch nach der andern Seite hin gültig ist und eine Umkehrung erleiden kann, so wird es für den Bildhauer im höchsten Grade nothwendig sein. Denn wir werden entweder das Abbild den Gestalten Lebender nachbilden, wie Ihr es mich neulich beim Calpurnius habt machen sehen. Oder wir werden uns die Verstorbenen gegenwärtig vorstellen mit Hülfe der Charakterzüge, die uns von ihnen gut bekannt sind. So ist's, wenn jemand nach Zopyrus' Urtheil den Sokrates kahl, stülpnasig, dickbäuchig u. s. w. darstellt, oder wie wir neulich mit Vergnügen gesehen haben, dass die Veronesen es bei Catull, Vitruv, Macer, Celsus und Plinius, die sie als ihre Mitbürger in Anspruch nehmen, durchgeführt haben. Kaum ist es möglich, in Worten auszudrücken, welche grossen Dienste die Physiognomik dem Bildhauer leistet, und nicht dem Bildhauer allein, sondern dem ganzen Menschengeschlecht. Plinius mag nur mit vollem Rechte den Trogus bewundern, seinen hochgewissenhaften Gewährsmann, wie er ihn selber nennt, und mit dem Trogus mag er auch den Aristoteles bewundern, dem jener das Betreffende entnahm. Mag das Volk sie misachten, soviel es ihm beliebt, wenn sie nur uns in den Geheimnissen der Sokratischen und Pythagoreischen Philosophie heilig bewahrt bleibt. Sie lässt uns dem einen mit Sicherheit ein Darlehn geben, sie lässt uns dem andern Vertrauen schenken, sie lässt uns die Ehe eingehen, die Kinder der Schule übergeben, mit ehrbaren Leuten verkehren, schlechte und gemeine Menschen meiden, nicht unbedacht Gesellschaften und Freundschaften pflegen, die Schlechtigkeit der Schurken, ohne sie noch erfahren zu haben, meiden, sie lässt uns klug, beglückt und gleichsam wie Propheten erscheinen und sein. Die Bildhauer aber weiss sie in den Stand zu setzen, uns den so sehr herbeigewünschten Homer und die Weisen Griechenlands, Cleobul, Periander, Solon, Thales, Chilon, Pittacus, Bias, und von den Unsern die beiden Catonen mit Leichtigkeit leibhaftig zu vergegenwärtigen.

Ich würde Euch gern aus Aristoteles und Adamantius vortragen — denn Polemo's Werke, der darüber ausführlich geschrieben hat, werden sämmtlich vermisst — wenn es nicht ein zu weit aussehendes Unternehmen wäre, und es nicht aussähe, als wollte ich, wie es im Sprichwort heisst, Minerven lehren. Was nun der Bildhauer wissen muss, ist etwa Folgendes.

Sed uoltis quando hec ipsa nuper a me scripta sunt, Quemadmodum in Theaeteto facit Euclides De ἀναγνοστῇ audiamus? Regivs quam maxime, Tu interim resipisces. Leonicvs nihil quidem fieri aptius poterit, Pomponivs Heus tu puer, cape hunc libellum ac lege. Pver. naturae morumque inspiciendorum ratio. Pomponivs non inde, Pver Spectantur? Pomponivs isteinc

PVER.

Spectantur autem homines, ex natione patriaque, Spectantur ex genere, Spectantur ex se,

ex natione, ut Quom

Maurus an Assyrius, Thebis nutritus an Argis,

de quopiam quaeritur, quod potissimum solet ornatu significari, ut illudi

Virginibus tyriis mos est gestare pharetram,

Debemus enim ut idem Poeta ait,

Varium coeli praediscere morem,
Ac patrios omneis cultus habitusque locorum,
Et quid queque ferat regio, et quid ferre recuset,

Arcto quicunque subiacent, corpore sunt quam caeteri prolixiores, colore albi, comas flaui, capillis mollioribus, Glauci, Simi, Crassiores, Carnosiores, Ventrosi, ac Corpulentiores, Iracundi, Simplices, Leuissim consilii, animo praecipites, Stolidi atque omnino disciplinis inhabiles, Galli uidelicet Germanique, Contra qui sub meridie, nigris capillis crispisque, nigris et oculis, corpore humiliores, cruribus grandiores, Fusci atque Arridiores, Disciplinis et ipsi parum apti, plurimae tamen cogitationis, Leues, dolosi, Mendaces, Lucrabundi, Furaces, At magis

Aber da ich es kürzlich selbst niedergeschrieben habe, ist es Euch wol recht, wenn wir es, wie Euclid im Theätet, uns vorlesen lassen? Regius: Sehr recht, und Du kannst unterdessen ausruhen. Leonicus: So ist's gewiss am allerbesten. Pomponius: Komm her, Knabe, nimm hier das Heft und lies. Knabe: „Die Untersuchung der Natur und des Charakters ...“ Pomponius: Das nicht. Knabe: „Die Menschen werden betrachtet ...“ Pomponius: Ja wohl.

Knabe (liest):

„Die Menschen werden betrachtet erstens nach Volks- und Landesangehörigkeit, zweitens nach ihrem Geschlecht, und drittens nach ihrer Persönlichkeit.

Nach Volksangehörigkeit, wenn man z. B. fragt, ob jemand

Maurus an Assyrius, Thebis nutritus an Argis [1],

was sich gewöhnlich im äussern Schmuck zeigen lässt, wie in dem Verse

Virginibus Tyriis mos est gestare pharetram. [2]

Wir müssen nämlich, wie derselbe Dichter sagt

Varium coeli praediscere morem,
Ac patrios (omneis) cultus habitusque locorum,
Et quid quaeque ferat regio, et quid ferre recuset. [3]

Die unter nördlichen Gestirnen lebenden Völker sind von höherm Wuchse als die anderen und von weisser Hautfarbe, haben blondes, weicheres Haar, sind helläugig, stumpfnasig, dick, fleischig, grossbäuchig und wohlbeleibt, jähzornig, naiv, unbedacht, vorschnell und tölpelhaft, kurz für die Wissenschaften ungeeignet. So die Gallier und Germanen. Im Gegensatz dazu haben die Völker des Südens schwarze, krause Haare, gleichfalls schwarze Augen, sind von niedrigerem Wuchs, hochbeinig, dunkelfarbig und mager; auch sie sind für die Wissenschaften wenig geeignet, denken aber sehr viel nach, sind unbeständig, voller Lug und Trug, gewinnsüchtig und diebisch. Die

[1] Horaz, „de arte poetica“, 118.
[2] Vergil, „Aeneis“, I, 336.
[3] Vergil, „Georgica“, I, 51—53.

minusque alii aliis, Quo distant acceduntque ad arcton borealem, australemque magis minusque alteri alteris, Sardi, Siculi Mauritani, Arabes, Horum uero medii mediam quoque habent et qualitatem, Corpore sunt mediocres, Capilli eis nec crispi nimis nec ni mis porrecti, Colore mellino, aspectu iucundiore, apti studiis, ingeniosi, misericordes, modesti, ac graues, Itali uidelicet Graecique, Sed qua proximiores illis accedunt loco, accedunt etiam et moribus, Vt Libes, Hiberis, Hiberi, Celtis, Quin et Libes Aethiopibus, et Celtae Gallis similiores, Austrini quidem omnes sicco dominantur et calido, Arctoi contra humido et frigido, Nam et Caeterorum quique ad Occidentem, quique ad Orientem spectant, eadem erit de duobus polis ratio, Plerumque tamen euenit, ut alii alio transferant sedes, confundanturque nationes, Vt si Thraces comigrarint in Italiam, Itali in Thraciam, Persae in Assyriam, Assyrii in Persiam,

Ex genere autem inspiciuntur homines, non quom quibus quisque sit parentibus ortus, Sed quom Mas sit queritur An Femina Ceneus, Plurima est horum dissimilitudo, Illud Nobile, Iustum, Intrepidum, Audax, Aequabile, Magnanimum, Benignum, Constans, Animosum, Probum, Liberale, Magnificum, Hoc uile, Iniurium, Timidum, Temerarium, Intemperans, Remissum, Atrox, Difficile,

Varium, ac Mutabile semper,

Improbum, Auarum, Nequam, Foemina omnis quam Mas, est Caput minor, Corpore pressior, Capillos habet molliores, nigrioresque, Vultum Angustiorem, oculos uibrantiores Splendioresque, Collum gracilius, Pectora imbecilliora, latera molliora, Ilia, Coxasque habitiores. Suras carnosiores, Genuaque ob eam ipsam racionem collabantia, Extrema pedum manuumque tumidiora, Omnem corporis aspectum delicatiorem

einen sind es mehr, die andern weniger, je nachdem sie mehr oder weniger den nördlichen oder südlichen Gestirnen nah oder fern wohnen. Das sind die Sarden, Sicilianer, Mauren und Araber. Die Eigenschaften der zwischen ihnen in der Mitte wohnenden Völker halten auch zwischen den Eigenschaften jener die Mitte. Sie sind von mittlerer Gestalt, haben weder zu krause noch zu glatte Haare, sind honigfarben, der Erscheinung nach ansprechend, zu Studien wohlgeeignet, voller Geist, barmherzig, bescheiden und gesetzt. So die Bewohner Italiens und Griechenlands. Je mehr sich nun aber Völker den vorher genannten nähern, desto mehr nähern sie sich auch den Eigenschaften derselben. So sind die Libyer den Spaniern ähnlich, die Spanier den Celten, die Libyer aber auch wieder den Äthiopiern, und die Celten den Galliern. Die Südländer alle sind der Trockenheit und Hitze unterworfen, die Nordländer dagegen der Feuchtigkeit und Kälte. Auch für die andern, die im Westen oder Osten wohnen, hat ihre Lage unter einer der beiden Zonen die gleiche Bedeutung. Häufig kommt es aber vor, dass Völker ihre Sitze wechseln und sich mit andern verschmelzen, wie bei einer Wanderung der Thracier nach Italien, der Italer nach Thracien, der Perser nach Assyrien, der Assyrier nach Persien.

Nach ihrem Geschlechte aber betrachtet man die Menschen nicht wenn man fragt, welchen Ältern jemand entstamme, sondern ob Cäneus Mann oder Weib sei. Zwischen beiden gibt es viele Unterschiede. Das männliche Geschlecht ist edel, gerecht, unerschrocken, kühn, sich gleichbleibend, grossherzig, gütig, beständig, beherzt, rechtschaffen, freigebig und hohen Sinnes. Das weibliche Geschlecht ist unedel, ungerecht, furchtsam, unbesonnen, maasslos, lässig, trotzig, unzufrieden,

varium ac mutabile semper [1],

unredlich, geizig und nichtsnutzig. Die Frau ist immer einen Kopf kleiner als der Mann, von gedrungenerem Wuchs, hat weichere, dunklere Haare, schmales Gesicht, funkelnde glänzende Augen, schlanken Hals, schwächere Brust, weichere Seiten, vollere Weichen und Hüften, fleischigere Waden, daher auch sich nach innen neigende Knie, die Enden der Füsse und Hände voller, eine üppigere und nachlässigere

[1] Vergil, „Aeneis“, IV, 569.

negligentioremque, Tactus est ei humidior, Vox tenuior, Gressus tardior, ac densior, Membra succipleniora, Motus Lentior, MEDIVM uero et quodammodo Neutrum genus, Lasciuientis uidelicet naturae lusiones, Hermaphroditi, Virorum Spadones, Feminarum Eunuchi, Quos tamen nihilominus quam castrati soleant Equi, Canes Tauriue, Ad bellum utiles, docet Xenophontis Cyrus, Vt utriusque sunt sexus participes, Ita et utroque nequiores, Malae mentis, mali animi, pessimi et consilii, crudeles Duri, Dolosi, Callidi, Malefici, At aliis alii magis minusue, Naturae Sectionisue culpa,

EX SE uero spectantur homines, Duplici racione, Ex iis que cohaerent Substanciae, et Ex iis que circunstant atque inducuntur, Cohaerent substanciae Membrorum ac totius Corporis habitus, Ex facie, aetate, incessu, uoce, spiritu, Circunstant uero atque inducuntur, Ornatus, nomen, Locus, Tempus et eiusmodi, Sunt et media uultus et color, Que omnia Aeneas in matre, Pyrgo in caelesti Beroe pernotarunt.

Nunc age ipsam ex iis naturae morumque inspectionem consideremus, Omnium quidem signorum praecipua, Que in oculis aut plane iis proximiora, Cuius generis sunt Pupillae, Palpebrae, Frons, Genae, Supercilia, Nasus, Labra, Os Mentum Malae, Capilli, Aures, ipsum caput, Secundum ordinem tenent, que secundum pectus et ceruicem, Tertium Humeri, Brachia, Manus, Ilia, Pedes Postremum uenter, Tergum Femina Coxendices ac Surae, De quibus singulis quam breuissime dicemus.

DE OCVLIS.

Ocvli, hos natura tanquam conspecillares animorum nostrorum fenestras esse uoluit, Et quisquam deinde queretur, non fenestratum homini pectus? plurimam habent uarietatem. Statu quidem, Magni, Mediocres, Parui, Prominentes, Conditi, Tumentes, Adaequati, Concaui, Mobiles, Fixi, Tremuli, Rigidiores, Conniuentes, non Conniuentes Nictantes et non nictantes, Contuitu autem, Vibrantes, Languidi, Hu-

Gesammterscheinung, weniger trockene Haut, die Stimme ist zarter, die Schritte sind schleppender und gedrängter, die Glieder säftereicher, die Bewegung langsamer. Das mittlere und gewissermaassen neutrale Geschlecht aber, eine Spielerei der muthwilligen Natur, die Hermaphroditen, bei den Männern Entmannte, bei den Frauen Eunuchen, die aber Xenophon's Cyrus so gut wie castrirte Pferde, Hunde oder Stiere für kampftüchtig erklärt, sind, wie sie von beiden Geschlechtern etwas haben, auch nichtsnutziger als beide, haben schlechtes Gemüth, schlechten Verstand, ganz schlechte Absichten, sind grausam, hart, listig, schlau, böswillig, freilich bald in höherem, bald in geringerem Grade, woran die Natur oder das Verschneiden schuld ist.

Nach ihrer Persönlichkeit aber werden die Menschen in zwiefacher Hinsicht betrachtet: nach den Eigenheiten der Substanz, und nach Umgebung und Zuthat. Eigenheit der Substanz ist die Beschaffenheit der Glieder und des ganzen Körpers, das Gesicht, Alter, Gang, Stimme, Athem. Umgebung und Zuthat aber ist Schmuck, Name, Ort, Zeit und dergleichen. In der Mitte stehen Ausdruck und Farbe. Das alles war dem Aeneas an seiner Mutter, der Pyrgo an der himmlischen Beroe aufgefallen.

Nun wollen wir hieraus den Einblick in Natur und Charakter auch wirklich zu gewinnen suchen. Von allen Anzeichen sind die vorzüglichsten diejenigen in den Augen oder in deren Nähe; von dieser Art sind die Pupillen, die Augenlider, die Stirn, Wangen, Augenbrauen, Nase, Lippen, Mund, Kinn, Kinnbacken, Haare, Ohren, der Kopf selbst. In zweiter Reihe kommt die Brust- und Nackengegend; in dritter Reihe die Schultern, Arme, Hände, Weichen, Füsse; zuletzt der Bauch, der Rücken, die Beinansätze, Schenkel und Waden. Von diesen einzelnen Theilen wollen wir mit möglichster Kürze sprechen.

Die Augen.

Die Augen: sie sollen nach dem Willen der Natur gleichsam die Fenster unserer Seelen sein. Und da sollte jemand klagen, des Menschen Brust sei ohne Fenster? Sie sind äussert mannichfach geartet. Der Beschaffenheit nach sind sie gross, mittelgross, klein, hervorstehend, tiefliegend, vorschwellend, platt, hohl, beweglich, unbeweglich, unstät, starr, zugedrückt, nicht zugedrückt, zwinkernd, nicht zwinkernd. Dem Anblicke nach sind sie glänzend, matt, feucht,

mentes, Sicci, Splendescentes, Tenebrosi, Ridentes, Mesti, Acuti, Obtusi, Graues, Ludibundi, Truces, Blandi, atque id genus caeteri, Colore uero Nigri Glauci, scilicet iidem ac Cesii, queique de iis fiunt Subnigri, quei ob graciosam uenustatem a graecis χαροποί, a nobis uarii dicuntur, Et Subglauci quei ab illis αἰγωποί, a nobis uero caprini nominantur, Item Ruffi, Flaui, Fului, unde Cognomina familiarum, Pallidi, Punicei, Lucei, Virides, Rubicundi, Ignei, Flammei, Sanguinei, Crocei, Ostrini, Aurei, Lactei, atque id genus reliqui,

Harum autem omnium qualitates quid ita significent, longioris esset instituti, recensere, quid uero inter se mixtae si fuerint, negocii quidem permaximi, Attingam tamen, potissimum ea que ad hanc ipsam rem magis pertinere uidebuntur, Ac ne minutula forte fides habeatur, parum experto adolescenti, existimes uelim, huius rei authorem, non Pomponium, Sed grauissimos olim Philosophos Aristotelem atque Adamantium,

Qvorum uterque racionem Cur id ita fiat adducere, quom uellet, Alter corpora animorum, uicissimque animos Corporum affectiones sequi argumentatus est, Alter uero Prometheum, Principi Limo, desectam undique particulam addere coactum, apposuisse nobis opinatur, Vim leonis, Astuciam uulpis, Temeritatem apri, Formidinem leporis, Grauitatem bouis, Fastum equi, Scurrulitatem Simiae, Fatuitatem pecudis, Stoliditatem hirci, Voracitatem suis, Ductatum pardalis, Ferociam tygridis, Imanitatem ursorum, Desperationem elephantorum, Rapacitatem luporum, Similiter et Caeterorum reptilium, uolucrum atque aquatilium naturam, magis minusue uti et libido ferebat, et limi natura patiebatur, Quem igitur inquit uideris Subnigros ac mediocriter concauos oculos habentem Ex Leone qui talis est, animosum eum fortemque diiudicato, Quem conditos, Ex

trocken, hell, dunkel, lachend, traurig, scharf, stumpf, ernst, vergnüglich, finster, freundlich und der Art mehr. Der Farbe nach sind sie schwarz, hell (das sind ganz die selben wie die grauen) und aus beidem gemischt: schwärzlich, von den Griechen wegen ihrer anmuthigen Schönheit „frohblickend", von uns aber „schillernd" genannt, und halbhell, von jenen „ziegenartig", von uns aber dem entsprechend genannt. Ebenso gibt es rothe und hell- und dunkelgelbe, wovon die Beinamen von Familien kommen, fahle, purpurfarbige, lichte, grünliche, hochrothe, feuerfarbene, flammenartige, blutrothe, safrangelbe, dunkelrothe, goldige, milchfarbene und andere der Art.

Es würde zu weit führen, zu untersuchen, was alle diese Eigenschaften zu bedeuten haben, und es wäre eine besonders schwierige Aufgabe, dabei noch ihre Mischungen zu berücksichtigen. Dennoch will ich davon vorzüglich dasjenige berühren, was sich auf diesen Gegenstand besonders zu beziehen scheint. Und damit Ihr nicht etwa dem zu wenig erfahrenen Jüngling nur geringen Glauben schenkt, so haltet nicht den Pomponius für den Gewährsmann in diesem Punkte, sondern die angesehensten der alten Philosophen, Aristoteles und Adamantius.

Als diese beiden den Grund jener Erscheinung finden wollten, urtheilte der eine, der Körper passe sich den Verfassungen der Seele und wechselweise die Seele denen des Körpers an. Der andere aber meinte, dass Prometheus in der Nothwendigkeit, dem Urlehm überallher entnommene Theilchen hinzuzufügen, uns zugesetzt habe: die Stärke des Löwen, die Schlauheit des Fuchses, die Tollkühnheit des Ebers, die Furchtsamkeit des Hasen, den Ernst des Rindes, den Stolz des Rosses, die Possirlichkeit des Affen, die Dummheit des Schafes, den störrischen Sinn des Bocks, die Gefrässigkeit des Schweins, die Geschmeidigkeit des Panthers, die Grausamkeit des Tigers, die Wildheit der Bären, den verzweifelten Muth der Elefanten, die Raublust der Wölfe und ebenso Eigenschaften der übrigen Thiere, der Reptilien, Vögel und Wasserthiere, in höherem oder geringerem Grade je nach eigenem Gutdünken und nach der Aufnahmsfähigkeit des Lehms. Siehst Du also, bemerkt er, Jemanden mit schwärzlichen und mässig hohlen Augen, so hat er sie vom Löwen, und solchergestalt musst Du ihn für beherzt und tapfer halten. Tiefliegende Augen, vom Affen stammend bezeichnen einen heuchlerischen, betrügerischen, zu Hintergehungen

simia simulatorem fraudulentum, delusorem, maliciosum, Quem stabiles firmosque, Ex boue grauem ac frugi, Quem protensos, ignauum, iniurum contumeliosum, ac uere ex Asello asinum, Itaque rem ipsam nostro more summatim expediamus.

DE OCVLIS

Ocvli magni, mobiles lucidique si toruum contueantur, simul et supercilia porrigantur, agrestioris, crudi rapaciorisque animi hominem indicabunt, Tales enim sunt aprorum luporumque, Aristoteles quidem nec magnos nec paruos ait oportere esse oculos qui probentur,

Prominentes oculi quei sese extra mittant, quibusque in circuli speciem tumor circunducitur, aut contra, quos ueluti castrorum fossa circundederit, dolosum, stolidum, hominem ineptissimum significabunt, Quei si et mobiliores fuerint uoracem Si petulci atque sanguinei ebriolum, Si glauci, nec iusticiam nec consuetudinem hominis ullam, Si uero et supercilia grauarint, certior erit eius amencia, si tumentiores paruique, parricidium ac ueneficium declarabitur,

Qvibuscunque uero fuerint prominentiores, splendidi, grandiores, purum humidumque intuentes, insigni omnes iusticia et consuetudine praediti, Disciplinis aptissimi, Deamorosissimi, qualem Ex Theaeteto didicimus fuisse Socratem, Conditi nimis, quamquam acutissimi omnium intuendo, nisi fuerint et magni nullo pacto probantur, Horum nanque paruitas, dissimulatorem, inuidum, insidiatorem, Siccitas ad illa, perfidiam, Humiditas et amenciam augent, Laudatur uero status oculorum medius inter prominentem et conditum, Et quei nec tumidiores sint nec concaui, Sed mediocritatem quandam magnitudinis habeant castigatam, Mobiles oculi, turbatorem, suspiciosum, interpellatorem, infidum, ac curiosum, magis quam perficacem ostendunt, si et palpebrae moueant, certe animam praepotentem,

und Hohn neigenden Charakter. Wer vom Rinde einen beständigen, ruhigfesten Blick hat, den halte für ernst und rechtschaffen. Wer vorliegende Augen hat, der ist ohne Muth und Rechtsgefühl, mit Schmach beladen, also in Wahrheit „vom Esel ein Esel". So lasst uns die Sache selbst nach unserer Weise summarisch erörtern.

Die Augen.

Grosse, bewegliche, leuchtende Augen werden bei finsterem Blicke und aufwärtsgezogenen Brauen einen Menschen von bäuerischer, roher, raublustiger Gesinnung andeuten; denn solche Augen haben Eber und Wölfe. Aristoteles sagt, zufriedenstellende Augen dürften weder gross noch klein sein.

Vorstehende Augen, die heraustreten und von einer kreisförmigen Anschwellung oder im Gegentheil wie Festungen von einem Graben umzogen sind, werden einen verschlagenen, störrischen, sehr beschränkten Menschen bezeichnen. Sind sie dazu noch beweglich, so verrathen sie Gefrässigkeit. Sind sie herausfordernd und blutunterlaufen, lassen sie einen Trunkenbold erkennen, sind sie hellfarbig, weder Gerechtigkeitssinn noch irgendeine menschliche Regung. Sind aber auch die Brauen schwer lastend, so erhellt die Sinnlosigkeit des Betreffenden noch klarer. Sind sie ein wenig geschwollen und klein, wird Mord und Giftmischerei angezeigt.

Wer aber stärker vorstehende, glänzende, grosse, klar- und feuchtblickende Augen besitzt, der ist gewiss von ausgezeichnetem Wesen und Gerechtigkeitssinn, höchst geeignet für Studien, ausserordentlich geliebt, gerade so wie dem Theätet zufolge Sokrates gewesen ist. Zu tiefliegende werden uns, obgleich sie mit dem allerschärfsten Blick begabt sind, keineswegs gefallen, wenn sie nicht dabei gross sind. Denn sind sie klein, lassen sie einen versteckten, neidischen, intriganten Menschen erkennen. Sind sie trocken, so erhöhen sie dann noch die Treulosigkeit, sind sie feucht, die Sinnlosigkeit. Beifall werden dagegen Augen finden, deren Beschaffenheit zwischen Hervorstehen und Tiefliegen die Mitte hält, und die weder zu stark hervorquellen noch zu hohl sind, sondern eine gewisse beschränkte Grösse haben. Bewegliche Augen werden mehr einen unruhigen, mistrauischen, zu Störungen geneigten, unzuverlässigen und neugierigen als einen arbeitslustigen Menschen erkennen lassen. Bewegen sich dann noch die Lider, so bezeichnen

sin minus audacem, Ocyus circumuolubiles oculi ganeonem, Tardioris motus, pigrum, inertemque denotabunt,

Tremuli oculi si in dextram ierint, secordiam, insanitatem, Si in sinistram adulterium, Si uero introrsum, quasi naso anuerint, gratiosum, Venereum, et amorosum declarabunt,

Rigidiores nunquam boni, nam si fuerint humidi, formidolosum si arridiores uesanum, si pallidiores stolidum indicabunt, Si uero grandiores fuerint ac subrubicundi, impotentis erunt et libidinis et gulae testimonium, quod si quem uideris, qui splendescenteis huiusmodi oculos habeat, hunc tu ad coruos, ut nec tibi ciuem nec uicinum esse audias, ut qui malis tantum et calamitatibus gaudeat alienis,

Ocvli quei quom se claudunt, Sursum attolluntur, libidinositatis, gulositatis, ac sacri morbi certissimum signum, quod si et pallidi fuerint, impios atque homicidas, si subrubescentes, nigricantesue, intemperatissimi oris, mulierosos, stolidos, aleatores demonstrabunt, contra quei feruntur dehorsum, contraria iis esse omnia,

Ocvli quei quom sese aperuerint perstant uel cogitationem, uel certe alicuius rei penitenciam significabunt, que res scilicet ex superiorum omnium ratione captabitur, si magni, prominentes, conditi, mobiles et eiusmodi,

Vibrantes paruique oculi, dolosum, adulterionem, magni uero ineptum rudem gulosumque arguent, Quod si grandiusculi, splendidique humidius contueantur, ingentem commostrabunt spiritum, Excelsam ac maximorum operum effectricem animam, Iracundos tamen, Ebriacosos, ac supra hominem gloriabundos, Qualem fuisse aiunt Alexandrum Macedonem,

Tenebricosi oculi, manifestum quidem iis inest incommodum, Si tamen sicciores fuerint, infidum, si et minuti bilinguem, dolosum, insidiatorem, Et cui grauissimas inimicicias profitetur Achilles, aliud pectore occultantem, aliud de ore promentem, animi multiplicis, pessimique, Si uero quales puerorum uideri solent, humidi grandiores,

sie Vorherrschen des Gemüths, bewegen sie sich nicht, Kühnheit, irren sie rasch umher, einen Schlemmer. Langsamere Bewegung kennzeichnet den Trägen und Faulen.

Schielender Blick beweist, wenn die Augen nach rechts laufen, Schlaffheit und Krankhaftigkeit; wenn sie nach links laufen, Neigung zu Ehebruch; wenden sie sich einwärts der Nase zu, so deuten sie auf einen galanten, Venus und der Liebe zugeneigten Sinn.

Starre Augen sind stets vom Übel, denn sind sie feucht, lassen sie auf Furchtsamkeit, sind sie trocken, auf Wahnwitz, sind sie fahl, auf Beschränktheit schliessen. Sind sie aber ziemlich gross und etwas geröthet, werden sie Beweis einer zügellösen Lüsternheit und Genusssucht sein. Siehst Du Jemanden, der solche noch ausserdem glänzende Augen hat, den schicke zum Kuckuk, damit Du nicht zu hören brauchst, er sei Dein Mitbürger oder Nachbar, denn er freut sich blos über fremdes Leid und Misgeschick.

Augen, die im Schliessen sich nach oben drehen, sind die sichersten Zeichen von Wollust, Schwelgerei und schlimmer Krankheit. Sind dieselben fahl, verrathen sie Gottlose und Mörder, sind sie röthlich oder schwärzlich, zügellose, den Weibern ergebene, beschränkte, spielsüchtige Menschen. Diejenigen dagegen, die sich nach unten drehen, zeigen in allem gerade das Gegentheil an.

Augen, die beim Öffnen feststehen, deuten auf Nachdenken oder Reue über irgendeine Sache, auf welche dann aus der Beschaffenheit der schon erwähnten Eigenschaften, ob sie gross, vorstehend, tiefliegend, beweglich etc. sind, zu schliessen ist.

Flimmernde, kleine Augen deuten auf Verschlagenheit und ehebrecherische Neigungen, grosse auf Beschränktheit, Unwissenheit, Schlemmerei. Ziemlich grosse mit feuchtglänzendem Blick beweisen einen gewaltigen Geist, einen erhabenen und der grössten Thaten fähigen Sinn, aber auch Jähzorn, Trunksucht und über menschliches Maass hinausgehenden Ruhmdurst: einen Charakter, wie Alexander von Macedonien gewesen sein soll.

Finstere Augen haben offenbar etwas Unangenehmes. Sind sie trocken, deuten sie auf einen treulosen, sind sie auch noch klein auf einen doppelzüngigen, verschlagenen, intriganten Charakter, und einen solchen, dem Achilles seine heftigste Feindschaft erklärt, der anderes im Herzen birgt, als er mit den Lippen ausspricht, einen ungraden, verworfenen Sinn. Sind sie aber wie Kinderaugen feucht

animosum, constantem, studiosum, prudentem, disciplinis habilem, timidum, ac prope auarum, Praelucidi autem modo contradixerit aliud nihil, optimi,

Splendescentes oculi tametsi utiles, non tamen certae sunt probitatis indices, Iidem enim glauci sanguineiue calliditatem arguunt ac iam uesaniae proximiorem audaciam, subnigri timorem, formidinem, suspiciones, Nigri uero et adulterium, Quei si toruum contueantur, difficilitatis, molestiae, ac morositatis indicium, si et humidum fortitudinis, imprudenciae, celeritatis, iracundiae, secordiae, inuenustatis, si et siccum, nequiciosissimae scelerositatis, Oculi in quibus uoluptas quedam ac risus, et ut ita dicam, inhabitant dissimulatores, Iidem uero conditi, insidiatores, Sicci, aut quibus exteriora, palpebrae, supercilia, genae, ac labra non steterint, reprobissimos indicabunt, Humidi uero, non malos quidem, sed tamen uanos rudes, omnique animorum comotione carentes. Pigros, intemperantesque

At si horum inanes palpebrae non connictarint, fueritque frons laeta, et utrinque simul uacua supercilia, hominem eum significabunt, magnificum, iustum, suauem, pium, facilem, hospitalem, atque optimae consultationis, Tristes uero humidique studiosum, plurimarumque artium sectatorem, Nam si et superciliis obtegantur, affueritque laeta frons, aequabilem, fidum frugi, prudentemque monstrabunt, Sicci uero si et uultus fuerit trucior, Item si frons aspera, aspectus immobilior, palpebraeque recte, rusticanissimas uoluntates, improbissimas et cogitationes, nec ullum unquam iis esse intentatum imperfectumque facinus, Acuti oculi tumultuatorum hominum sunt atque rapacium, Oculi quei frequentius conniuent, id autem est quom immoto capite huc illuc obliquantur, quod pro dubitare usurparunt, formidolositatem coarguent, Si, cum siccitate fraudem, insidias, occultumque aliquod

und ziemlich gross, deuten sie auf ein hochherziges, beständiges, lernbegieriges, gescheites, für die Wissenschaften taugliches, furchtsames und beinahe geiziges Wesen. Sehr leuchtende sind vortrefflich, falls nichts anderes dagegen spricht.

Funkelnde Augen sind, wenn auch brauchbare, doch nicht sichere Anzeichen von Rechtschaffenheit. Sind sie dabei hell oder blutunterlaufen, deuten sie auf Schlauheit und eine Tollkühnheit, die schon an Tollheit grenzt. Schwärzliche verrathen Furcht, Angst, Mistrauen, schwarze aber sogar Ehebruch. Blicken dieselben finster, so ist dies ein Zeichen mürrischen, schwierigen, unliebenswürdigen Charakters. Ist ihr Blick feucht, erkennt man Tapferkeit, Unvorsichtigkeit, Raschheit, Jähzorn, Fahrlässigkeit, Mangel an Anmuth; ist der Blick trocken, die schändlichste Verworfenheit. Augen, in denen ein gewisses Behagen und Lachen sozusagen haust, gehören unaufrichtigen Menschen an, sind sie aber tiefliegend, Intriganten. Sind sie trocken, oder halten die weiter aussen liegenden Theile, die Lider, Brauen, Wangen und Lippen keine Ruhe, so deuten sie auf grosse Falschheit; sind sie feucht, lassen sie nicht gerade auf schlechte, aber doch auf eitle, unwissende, jeder geistigen Regsamkeit entbehrende, auf träge und unmässige Menschen schliessen.

Aber wenn deren Lider leer sind und nicht zwinkern, die Stirn aber heiter und zugleich auf beiden Seiten die Brauen frei sind, beweisen sie, dass der Mann prachtliebend, gerecht, liebenswürdig, fromm, umgänglich, gastfrei und von vortrefflicher Überlegung ist. Trübe und feuchte aber deuten auf einen eifrigen, vielen Künsten nachjagenden Menschen. Werden sie bei heiterer Stirn von den Brauen überdeckt, weisen sie auf einen gleichmässigen, treuen, rechtschaffenen, verständigen Charakter. Sind sie aber frei und die Miene ziemlich finster, oder ist die Stirn streng, der Blick unbeweglich, die Wimpern gerade, so erkennen wir höchst bäuerische Neigungen, höchst verworfene Gedanken, und dass keine Unthat von ihnen unversucht und unausgeführt gelassen sei. Scharfe Augen sind aufrührerischen, raublustigen Menschen eigen. Augen, die häufig blinzeln — das geschieht aber, wenn sie, ohne dass das Haupt bewegt wird, in schiefer Richtung seitwärts gerichtet werden, womit sie einen Zweifel ausdrücken — überführen den Besitzer der Furchtsamkeit. Ist Trockenheit damit verbunden, deuten sie auf Betrug, Hinterlist oder ein verborgenes Übel, sind sie angstvoll, oder

malum, Si cum tremore palleant aut quopiam auertantur, fatuitatem, At uero quei contra non conniuerint, robustiores inuictique, Quod si et grauedinosum intueantur, nihil unquam boni est id quod parant Si lene atque humidum, studiosos, faciles, amorosos, si pallescentes, puniceiue, siccum improbissimarum rerum memoriam, iracundiam, inuidenciam, aut quamuis aliam extremam maliciam denotabunt, et si circumuoluantur, amenciam Oculi quibuscunque pernictant, insidiatores, furaces, si uero humidum, multarum artium studiosos, sin contremuerint pallescantue famellicos, et quei ad epilepsiam declinarint. Quibuscunque uero non pernictarint, sed si quom clauduntur defluant, uerecundos, Si et mox attollantur, adulteros uoraces. Sin recti permanserint, benignos, bonos uiros. sin et sicci temerarios indicabunt. Quod si ad hec Frontem quis habuerit asperiorem, Supercilia constrata, Palpebrasque duriores, agrestiore animo, paratus ad audendum omnia, quique et laudibus et honoribus et donis facillime capiatur,

Horum autem omnium mediocris status precipue laudatur.

De Pupillis Oculorum Et Cenchris.

Ocvlorum acies, quas et pupillas uocant, paruae quibus fuerint, Prauissimae cogitationis eos esse necesse est, Item et auaros ac pusilli animi, Serpentes enim Ichneumones simiae uulpesque huiusmodi, Contra quibus magnae, placidissimae mentis, liberales Magnanimos forteis, Ouium enim ac boum tales, Quibus secundum rationem oculorum decentes fuerint, Probi Quibus contra, nefarii impudentes scelerosi, Quibus inaequales, non prorsus mali,

Svnt autem interdum in oculis calculi quidam quos graeci Cenchros uocant, ad similitudinem Milii, Candidiores, fului, pallidi,

wenden sie sich ab, auf Albernheit. Die dagegen, die nicht blinzeln, sind kraftvoll und unüberwindlich. Blicken sie stockschnupfig, dann bringen sie nimmer etwas Gutes zu Tage. Ist der Blick sanft und feucht, lässt er auf ein lernbegieriges, gefälliges, liebevolles Gemüth schliessen; ist er bei fahlen oder rothen Augen trocken, auf das Bewusstsein der frevelhaftesten Thaten, Jähzorn, neidische Gesinnung und jede beliebige Art der äussersten Bosheit, und wälzen die Augen sich umher, deutet dies Sinnlosigkeit an. Stark blinzelnde gehören intriganten und diebischen Menschen an; ist ihr Blick feucht, sind sie Lernbegierigen, ist der Blick angstvoll und scheu, Ausgehungerten eigen und solchen, die zur Epilepsie neigen. Bei welchen sie nicht stark blinzeln, aber beim Schliessen thränen, die sind schüchtern; werden sie schnell gehoben, lassen sie ehebrecherische gefrässige Menschen, bleiben sie in gerader Lage, gütige, brave Leute erkennen; sind sie aber dabei trocken, so ist dies ein Anzeichen von Unbesonnenheit. Hat jemand dazu eine strenge Stirn, bedeckte Brauen, harte Wimpern, so ist er von ziemlich roher Gemüthsart, bereit, alles zu wagen, und durch Lob, Ehren, Geschenke sehr leicht zu fangen.

Den grössten Beifall findet aber eine von alledem die Mitte haltende Beschaffenheit.

Die Pupillen der Augen und die Hirsenkörner (Augenflecken).

Wer kleine Augensterne hat, die man auch Pupillen nennt, hat nothwendigerweise ganz schlechte Gedanken, ist ferner habsüchtig und kleinlichen Geistes: denn die Schlangen, die Ichneumone, die Affen und Füchse haben solche. Grosse hingegen verrathen Leute von sehr ruhiger Gemüthsart, freigebige, hochherzige, tapfere Menschen: denn Schafe und Rinder haben sie so. Entsprechen sie der Beschaffenheit der Augen, so sind die Betreffenden rechtschaffen; widersprechen sie derselben, so sind sie ruchlos, unverschämt, verworfen. Sind die Augensterne ungleich, so sind die Betreffenden nicht geradezu schlecht.

Bisweilen aber sind in den Augen gewisse steinartige Gebilde, welche die Griechen Hirsenkörner nennen, der Hirse ähnlich, weisslich, gelb, blass, blutig, auch solche, in denen dem Gelb eine fahle

sanguinei, quique admixtum habent pallidum fuluo, et iis nigrum. In charopis oculis Cenchri qualescunque, Agresticitatis, iniuriaeque nota, In nigris sanguinei, ueneficiorum, Pallentes, etiam magicorum carminum.

De Palpebris Et Superciliis.

Qvei rectas palpebras flexaque supercilia non habuerint, Sed cum tremore submoueant aspectum, Hi semiuiri quum sint uiri tamen esse coguntur, Quibus innuendo protenduntur palpebrae, feminati, Quei alteram palpebrarum emittunt, et dum quopiam auerterint, humidum ac molle respiciunt, deliciosi, quei plurimum formae fidant, ac moechi,

Vessiculae autem illae quae solent esse infra oculos, ebriosorum, Quae supra somniculosorum, ambae uero utrorumque,

Anguli oculorum a temporibus parui reprobos, A naribus carnosi, reprobissimos denotant,

Svpercilia quei attollunt cum spiritu, Crudae sunt mentis, prauique consilii homines, uani, obloquentes, iracundi, sediciosi, Recta supercilia, mollem, Iuxta nasum, flexa, rigidum, Iuxta tempora. derisorem, Contracta inuidum, demissa maleuolum indicabunt.

De Oculorum Coloribus.

Quei Glaucos oculos, minimasque acies habuerint, Illiberales, auari, callidi, Quei eosdem arridos, incertis erunt moribus agrestes, Quei humidos, Dat enim hos Palladi Homerus, splendescentes decenterque magnos, optimi atque animosi, Subpurpurei quibus fuerint oculi cum siccitate, iracundos, cum humiditate, Ebriacosos si dixeris nihil aberrabis, Subalbidiores paucamque glaucitatem habentes, timiditatis atque impotentiae signum, Cerulei, quia caeteris humi-

Blässe und dieser Mischung Schwarz beigemischt ist. Hirsekörner beliebiger Art in hellfarbigen Augen sind ein Zeichen bäuerischen, zu Uebergriffen neigenden Wesens. Blutfarbige in schwarzen Augen lassen auf Giftmischerei, blasse auch auf Neigung zu Zauberei schliessen.

Wimpern und Brauen.

Wessen Wimpern nicht gerade, wessen Brauen nicht gekrümmt sind, der Blick aber unstet sich wegwendet, der ist zwar nur ein halber Mann, muss aber doch gezwungenerweise ein Mann sein. Wessen Wimpern beim Schliessen der Lider länger werden, der ist weibisch. Wer das eine Lid sinken lässt und seitwärts blickend einen feuchten und sanften Blick zeigt, ist weichlich, verlässt sich ganz auf Schönheit und treibt Liebeleien.

Kleine Säcke aber deuten, falls sie sich unter den Augen befinden, Trunksucht, falls sie darüber sind, Schlafsucht an; sind sie beides zugleich, ist eine Vereinigung beider Laster vorhanden.

Sind die Augenwinkel an den Schläfen klein, lassen sie falsche, sind sie an der Nasenseite fleischig, ganz falsche Menschen erkennen.

Wer die Brauen trotzig emporzieht, ist von roher Gesinnung und schlechten Absichten, eitel, zu Widerspruch und Jähzorn geneigt, ein Unruhestifter. Gerade Brauen werden einen weichlichen, an der Nase gebogene einen rauhen, an den Schläfen gebogene einen ironischen, zusammengezogene einen neidischen, herabgezogene einen missgünstigen Menschen anzeigen.

Die Farbe der Augen.

Hellfarbige, sehr schwache Augen sind Knausern, Geizhälsen, Schlauköpfen eigen. Sind sie dabei trocken, deuten sie auf unsichern Charakter und Roheit. Feuchte dagegen — denn solche gibt Homer der Pallas —, glänzende und von angemessener Grösse sind vortrefflichen, beherzten Menschen eigen. Erklärst Du Menschen mit leicht purpurfarbenen trockenen Augen für jähzornig, mit ebensolchen feuchten Angen für trunksüchtig, so wirst Du nicht fehlgehen. Weissliche mit wenig hellem Glanz sind ein Zeichen von Furchtsamkeit und Machtlosigkeit. Sind sie dunkel, so übertreffen sie die übrigen an Feuchtigkeit und sind daher auch besser.

diores propterea et meliores, Verum de oculis supra quam constitueram satis, Nunc et reliqua prosequamur.

De Naso.

Nasi summum gracile si fuerit, facilem iracundiam, Crassum uero depressumque conscleratos mores, denunciat, Plenum Solidum obtusumque si uideris, Ex leonibus Molossisque fortem ac iactabundum diiudicato,

Nasus oblongius gracilis rostratusque eius quoque generis mores dabit Nasus adclinans, uitae morumque honestatis signum, Nasus rectus, linguae significat intemperanciam, Acutus iracundiam, Obtusus molliciem, Aduncus qui et aquilinus, Regalem animum, ac magnificenciam, Simus immodestiam, scortacionem, Minor fraudem, rapacitatem, Adapertus animi uim roburque corporis, Angustus rotundior obstructusque, solitatem, secordiam, uesanitatem, Obliquus intortusque mentis et animorum obliquitatem,

De Fronte.

Frons angusta, ruditatis, plana secordiae, magna segniciei, parua mobilitatis stygmate inusta, Frons autem longa docilitatem, atque optimos sensus ostendit, Depressa atque humilis feminatum, Rotunda iracundum, Gibbosa insensatum, circunducta impudentem, Aspera que quasi fossas habeat, infidum, callidum et si caetera adfuerint, stolidum, Quadrata que scilicet suae magnitudinis mensionem habuerit, euidentissima prudentiae fortitudinis, intellectus, magnificentiaeque index,

Frons alta rectaque, contumaciam, distenta securitatem, Rugosa studium ac sollicitudinem ostendet.

De Genis et Malis.

Genae malaeque quibus carnosae, segneis atque Ebriacosos in-

Aber über die Augen habe ich genug gesagt, mehr, als ich beabsichtigt hatte. Jetzt zu dem Übrigen.

Die Nase.

Eine schlanke Nasenspitze zeigt rasch erregbaren Jähzorn, eine dicke und niedergedrückte einen verbrecherischen Charakter an; siehst Du eine, die voll, kräftig, abgestumpft ist, wie bei den Löwen und Molosserhunden, wirst Du Muth und Prahlsucht annehmen müssen.

Eine schlanke, längliche, schiffschnabelförmige Nase wird auch die Eigenschaften dieser Art verleihen. Eine sich senkende ist ein Zeichen ehrbaren Lebens und Charakters, eine gerade deutet auf eine ungezügelte Zunge, eine spitze auf Jähzorn, eine stumpfe auf Weichlichkeit, eine gekrümmte Adlernase auf königliche Gesinnung und Prachtliebe, eine aufgestülpte auf Unsittlichkeit und Unzucht, eine zu kleine auf Betrug und Raublust, eine offene auf Kraft des Geistes und Stärke des Körpers, eine enge, runde, verstopfte auf Beschränktheit, Trägheit des Geistes, Wahnwitz, eine schiefe, verdrehte auf einen verdrehten Sinn.

Die Stirn.

Eine schmale Stirn weist das Brandmal von Roheit auf, eine flache von Stumpfsinn, eine grosse von Trägheit, eine kleine von Wankelmuth. Eine lange dagegen zeigt Gelehrigkeit und den besten Verstand an. Eine gedrückte und niedrige deutet auf weibische Natur, eine runde auf Jähzorn, eine höckerige auf Unvernunft, eine erweiterte auf Unverschämtheit, eine rauhe, gleichsam von Furchen durchzogene auf Treulosigkeit, Verschlagenheit und, wenn die übrigen Merkmale vorhanden sind, auf Beschränktheit. Eine rechteckige, die nach ihrer Grösse zugemessen ist, ist das augenfälligste Anzeichen von Verstand, Muth, Einsicht und grossartiger Gesinnung.

Eine hohe, gerade Stirn lässt Hartnäckigkeit, eine breitgedehnte Sorglosigkeit, eine gefurchte Lernbegier und Kummer erkennen.

Die Wangen und Backen.

Fleischige Wangen und Backen zeigen Trägheit und Trunksucht

dicant, Graciliores improbitatis, Pinguidiores Calliditatis, Crassae et ab oculis demissiores, inuidentiae signum, Rotundae dolosorum, Praelargae uaniloquenciorum.

De Ore et Labris.

Os neque firmum neque proteruum, audenciae, Nugacitatis, demenciae nota, Os paruum prominensque insidiarum, reprobitatis, Concauum ac fornicatum ut si infremeret, inuidenciae, scelerositatis, Humile ac depressum, formidinis et consiliorum instabilitatis,

Oris autem sectio uesanum crudum manduconem, Vastitas caninam denotabit exuricionem, Os paruum feminas, maius uiros decet, Labra in ore maiori tenuia, ut inferioribus adiiciantur Superiora, Magnanimitatem significabunt, ac leoninam fortitudinem, In minori uero ignauiam, inhumanitatem, molestiam, impietatem perfidiam,

Quibus supra Caninos attolluntur ex rictu labra, pessimorum morum, adclamatores, iniurii, Conuiciatores, mordaces, Quibus totum os protenditur, Labraque sunt praepinguidiora, rotunda, atque extrinsecus inuersa, unde Chilonum Labeonumque cognomina, et moribus et operibus sunt suini, Quibus inferiori labro, superius labrum superadiicitur, prudentiores, Quibus contra labro labium prominebit magis, non prorsus mali, quamquam uani et stolidiores.

De Mento.

Mentum quibuscunque longius, non omnino reprobi, nisi quod preter modum loquaciores ac molliusculi, Quibuscunque breuius, pessimi, crudeles, diri, atque insidiatores Ex Serpentibus quei tales sunt, Quibus acutum bonam habent hi omnes mentem, Quibus rotundiorem figuram circunscripserit, effeminati, Quibus quadratam uiriles, Quibus summo in loco tanquam in duos uertices dissiluerit,

an, schmälere sind ein Merkmal von Unredlichkeit, fettere von Verschlagenheit, dicke und von den Augen herabhängende von neidischem Gemüth. Runde sind listigen Menschen, sehr volle Prahlhänsen eigen.

Mund und Lippen.

Ein weder fester noch heftiger Mund ist das Merkmal von Dreistigkeit, Leerheit, Sinnlosigkeit, ein kleiner, vorstehender von intriganter, falscher Gesinnung, ein hohler, gewölbter — der aussieht, als ob er grolle — von Neid und Verworfenheit, ein niedriger und herabgedrückter von Furcht und Unbeständigkeit der Entwürfe.

Das Klaffen des Mundes aber wird einen Unsinnigen, Rohen oder Fresser bezeichnen, weites Klaffen aber hündische Fresslust. Ein kleiner Mund kommt dem Weibe, ein grösserer dem Manne zu. Dünne Lippen bei grossem Munde, und zwar so, dass die obern fest auf den untern liegen, werden Hochherzigkeit andeuten und den Muth des Löwen, bei kleinem Munde aber Feigheit, Grausamkeit, Verdriesslichkeit, Gottlossigkeit und Treulosigkeit.

Wer beim Öffnen des Mundes die Lippen über die Augenzähne emporhebt, verräth den schlechtesten Charakter, gehört zu den Schreiern, den gewaltthätigen, schmähsüchtigen, bissigen Menschen. Wer einen ganz vorstehenden Mund, sehr fette, runde und von aussen eingebogene Lippen hat — woher die Beinamen Chilo und Labeo stammen — ist nach Charakter und Thaten schweinisch. Die, bei welchen die Oberlippe sich auf die Unterlippe legt, sind die klügeren. Die dagegen, deren eine Lippe die andere überragt, sind zwar nicht geradezu schlecht, aber doch eitel und ziemlich beschränkt.

Das Kinn.

Wer ein etwas langes Kinn hat, ist nicht gänzlich zu tadeln, ausser dass er allzu geschwätzig und weichlich ist. Ist das Kinn kurz, sind es verworfene, grausame, wilde, zu Nachstellungen geneigte Menschen: das kommt von den so beschaffenen Schlangen. Die, deren Kinn spitz ist, haben alle guten Verstand. Ein mehr rundliniges Kinn ist dem weibischen, ein viereckiges dem männlichen Geiste eigenthümlich. Die, bei welchen das Kinn sich an

modo scissura sit apparens, dolosi, Nam si leuis, Venerei potius gratiosique iudicabuntur.

De Capite et Capillis.

Caput ualde paruum, quisquis habuerit, is ab omni erit sensu humanoque captu alienior, Qui modicum, fortis probe sensatus, magnanimusque, Qui permagnum, imbecillus, illiberalis, nullius aut certe rudissimi perceptus, Qui obliquum inuerecundior, qui altum contumacior, qui utrinque conuexum iracundior, Pars capitis posterior depressa atque humilis formidolosi ac prorsus animo toto carentis, Caput uolunt id sensibus caeterisque rebus uideri perfectum, quod mediocre fuerit, quod rectum, quod et intra mensum constiterit, ac ζ graecae litterae figuram habuerit,

Capillos autem nihil ad hanc rationem conferre uult Adamantius, Sunt uero multiformes, porrecti, crispi, leues, intorti, molles, duri, densi, rariores, nigri, albi, glauci, rubei, ruffi, flaui, et eiusmodi, Aristoteles tamen molliores capillos, Facilioris uult esse ingenii signum, Duros agrestioris.

De Auribus.

Avrium multa uarietas, quaedam sunt tenues, quaedam crassae, aliae magnae, aliae paruae, extantes, pressae, atque earum mediae, Item quadratae, rotundae, immobiles et unde flaccorum cognomina, languentes ac deciduae, Tenues igitur minores ac ueluti circuncisae fatuum denotabunt, callidum, maliciosum, Crassae magnaeque surdastrum, Extantes presentaneam hominis docilitatem, mansuetudinem, benignitatem, Pressae insciciam, ruditatem, Quadratae uero ac mediocriter magnae in audiendo argutissimum.

der Spitze wie in zwei Scheitel theilt, sind, wenn der Spalt deutlich ist, für verschlagen, ist er nur leicht, vielmehr für liebesüchtig und Gunst geniessend zu halten.

Kopf und Haare.

Hat Jemand einen sehr kleinen Kopf, so wird er allen Verstandes und menschlichen Fassungsvermögens entbehren. Hat er einen mässig grossen Kopf, ist er muthig, geistig tüchtig und hochherzig. Hat er einen sehr grossen Kopf, ist er schwächlich, unedel, entweder von gar keinem oder ganz unausgebildetem Fassungsvermögen. Ist der Kopf schief, gehört er einem schamlosen, ist er hoch, einem hartnäckigen, ist er beiderseits gewölbt, einem jähzornigen Menschen. Ist der hintere Theil des Kopfes gedrückt und niedrig, gehört er einem furchtsamen, ganz muthlosen Menschen. Für vollendet nach Sinnen und übrigen Verhältnissen soll dasjenige Haupt gelten, das eine mittlere Grösse zeigt, gerade gebaut ist, das rechte Maass innehält und die Gestalt des griechischen Buchstabens ζ hat.

Die Haare lässt Adamantius keine Bedeutung für diesen Gegenstand haben. Sie sind von mannichfacher Art: aufgerichtet, kraus, glatt, gedreht, weich, hart, dicht, spärlich, schwarz, weiss, hell, roth, feuerroth, gelb und dergleichen. Aristoteles ist der Meinung, weiche Haare seien das Zeichen eines liebenswürdigen, harte die eines rauheren Charakters.

Die Ohren.

Unter den Ohren herrscht grosse Mannichfaltigkeit: manche sind dünn, manche dick, andere gross, wieder andere klein, abstehend, angedrückt, und dazwischen die Mitte haltend. Ferner gibt es viereckige, runde, unbewegliche und — woher der Beiname der Flacci stammt — schlaffe und herabhängende. Dünne, kleine und gleichsam ringsum beschnittene Ohren werden einen beschränkten, verschmitzten, boshaften Menschen kennzeichnen, dicke und grosse einen harthörigen. Abstehende werden das Vorhandensein von Gelehrigkeit, Sanftmuth, Güte, angedrückte das Vorhandensein von Unwissenheit, Roheit, viereckige und mittelgrosse hingegen grosse Feinheit des Gehörs darthun.

De Facie ac Vultu.

Facies quibus est, Aristoteles inquit, magna, rudiores, quibus parua immoti, quibus larga stupidi, quibus circumlata, animosi, Carnosa inquit Adamantius Facies, deliciosi est hominis, lauti ac pubescentis, Macra studiosi, deamatoris, insidiatoris, Parua facies, paruos quoque redarguit mores, Permagna uero stolidiores.

Iam uero ipse Index obtectorque conscientiae nostrae Vultus, quam incertus, inconstans, uarius, quia totus uidelicet ex animorum perturbationibus confingitur, quin etiam interdum earum simulator ac dissimulator, Quare haud temere ex eo omnibus horis diiudicandum, Nisi quom ab eiusmodi motionibus animi deferbuisse uidebuntur, Mille sunt eius uarietates, Mestus iocundus, Facilis Seuerus, alacer, tristis, clarus tenebrosus, nubilus, Dolorosus, peruigil, somniculosus, securus, audax, meticulosus, et eiusmodi, quorum et animi tales, Alacer autem clarusque uultus certissimus index adulterii, Erubescens Hinc illud salua res est, Pudoris ac uerecundiae, Vultum qui perexprimere potuerit, is se sciat non multum iam abesse a Lisyppo, Nunc uero deinceps et Reliqua,

De Collo.

Collum queicunque habuerint oblongius graciliusque, timidiores sunt, atque egregie malorum morum, Quei pinguidius prolixiusque, animosiores iactabundi contumaces, Quei et compactius, robusti, fortes, atque ad disciplinas, idonei, Nam quei contra inanius habuerint, uafri, adulteriue,

Collum quod neruis obtenditur, sinistri, ac si adsint et caetera, fatui, inque demenciam delabantis, Collum praepinguius iracundi, ad disciplinas inhabilis suini, collum breuius premultumque, audacis, collum densius, nullam in partem cadens, sinistri contumacis inepti,

Gesicht und Gesichtsausdruck.

Ein grosses Gesicht, sagt Aristoteles, gehört ungebildeten, ein kleines unerschütterlichen, ein breites stumpfsinnigen, ein rundumschriebenes beherzten Menschen an. Ein fleischiges Gesicht, sagt Adamantius, deutet auf Weichlichkeit, Prachtliebe und Mannbarkeit, ein mageres auf Lernbegier, Verliebtheit, Hinterlist. Ein kleines Gesicht lässt auch einen kleinen Charakter erkennen, ein sehr grosses einen beschränkten.

Nun aber der rechte Angeber und Verheimlicher unsers Gewissens, der Gesichtsausdruck: wie unsicher, unbeständig, mannichfach ist er, da er sich ja aus den Gemüthsbewegungen bildet, bisweilen sogar dieselben heuchelt und verheimlicht. Deshalb muss man aus ihm mit Bedacht zu allen Stunden seine Schlüsse ziehen, ausgenommen, wenn die Gemüther von solchen Bewegungen abgeklärt erscheinen. Zahllos sind seine wechselnden Formen: er ist düster, heiter, liebenswürdig, streng, lebhaft, bekümmert, hell, finster, umwölkt, schmerzerfüllt, sehr aufgeweckt, schläfrig, sorglos, kühn, furchtsam u. s. w.: dem entsprechend sind denn auch die Gemüther beschaffen. Eine lebhafte und heitere Miene ist das sicherste Anzeichen ehebrecherischer Neigungen, eine leicht erröthende — daher stammt das Wort „die Sache steht gut“ — von Scham und Züchtigkeit. Wer die Miene ganz wiederzugeben vermöchte, der wisse, dass er dem Lysipp schon sehr nahe gekommen ist. Nun aber der Reihe nach noch zu dem Übrigen.

Der Hals.

Ein länglicher, schlanker Hals ist furchtsamen und ausnehmend schlechten Menschen eigen, ein fetterer und vollerer gehört beherzten, zur Prahlerei hinneigenden und hartnäckigen, ein fester Hals kraftvollen, tapferen und für die Wissenschaften geeigneten, ein haltloser dagegen verschmitzten oder buhlerischen Menschen.

Ein sehniger Hals gehört einem linkischen und — das Vorhandensein der übrigen Merkmale vorausgesetzt — beschränkten und zur Tollheit neigenden Menschen, ein sehr fetter Hals heftigen, für die Wissenschaften untauglichen, schweinischen Menschen, ein kurzer und voller Hals gehört dem Kühnen, ein starrer, sich nach keiner Seite neigender dem Linkischen, Hartnäckigen, Albernen, ein gebrochener

collum effractum, semiuiri, collum in dextram adclinans ornati, prudentis studiosique, in sinistram adulteri, ac nullius prudentiae, in utramque uero aut in quamuis aliam prauissimi animi ac mentis indicium, In nullam uero, moderationis, plurimaeque et artis et exercitacionis, Coilum quibus longum, iisdem etiam erunt crura longa.

De Ceruice et Gutture.

Ceruix quibuscunque aspera atque obliqua fuerit, ineptissimi, Quibus quae sub ea sunt Spondiles asperae, Collumque prominentius, sese humeris supereffuderit, iniurii, praedurae mentis, ad disciplinas, tanquam ad musicen asinus, apti,

Guttur asperum leuitatem arguit, Proteruitatem linguae atque arroganciam, quod si et spondilibus haeserit, solam ex iis leuitatem, Item hominem ebriosum querulum, tristem, iracundum cenipetam, alioqui semper altiora cogitantem,

De Clidibus Pectore et Mamillis.

Cleides, sic enim a graecis uocantur, hi quei e summo pectore in imam gulam exeunt uertices, a clauium effectu simili, Obstructae nullam uim aut sensus aut actionis ostendunt, Apertae molliorem feminatumque, Mediocres uero, quae ad nasi longitudinem dimensu inter se distarint, insignem hominis et prudenciam et uirilitatem, Quibuscunque ab umbelico ad Cleidas, maior commensus quam sit circumlatio colli, hoc est plus duabus faciebus, Gulosi, Exuriones.

Pectus magnum ac dearticulatum significat, robustitatem, Gracile atque imbecillum animi pusillitatem, Carnosum uero affectus dexteritatisque carenciam,

Mamillae quibus in obeso pectore dependent, Scortatores, Ebrioli, et Ganeones indicabuntur, Nunc postremum ad Reliqua,

Hals dem weibischen, ein sich nach rechts neigender dem ehrenwerthen, klugen, lernbegierigen Manne, ein sich nach links neigender einem buhlerischen, höchst unklugen Menschen; neigt sich der Hals nach beiden Seiten oder sonst wohin, lässt er den schlechtesten Geist und Verstand erkennen, neigt er sich aber nach keiner Seite, beweist er Mässigung und sehr viel Kunstfertigkeit und Übung. Einem langen Halse werden auch lange Schenkel entsprechen.

Nacken und Kehle.

Wessen Nacken rauh und schräg ist, der ist sehr beschränkten Geistes. Sind unter dem Nacken die Rückgratsgelenke rauh, und legt sich der Hals vorstehend über die Schultern, so sind die Betreffenden zu Beleidigungen geneigt, sehr hartherzig und für die Wissenschaften so geeignet wie der Esel für die Musik.

Eine rauhe Kehle lässt Leichtfertigkeit erkennen, eine kecke Zunge und Anmaassung; hängt sie dann noch an den Gelenken, bloss Leichtfertigkeit, ferner Trunksucht, Neigung zum Kläglichthun, traurige Gemüthsart, Jähzorn, Esslust, im übrigen einen Sinn, der hoch hinaus will.

Schlüsselbeine, Brust und Brustwarzen.

Schlüsselbeine, wie die Griechen sie nennen, sind die Wirbel, die vom obersten Theile der Brust zum untersten Theile der Kehle gehen, von der Ähnlichkeit mit der Gestalt der Schlüssel so benannt. Liegen sie versteckt, deutet dies auf Abwesenheit jeglicher Kraft des Denkens wie des Handelns, liegen sie offen, auf weichlichen, weibischen Charakter. Sind sie mittelgross, um eine Nasenlänge voneinander entfernt, gehören sie einem Manne von ausgezeichneter Klugheit und Männlichkeit. Bei welchen der Raum zwischen Nabel und Schlüsselbeinen mehr beträgt als der Umfang des Halses, d. h. mehr als zwei Gesichtslängen, die sind Schlemmer und Fresser.

Eine grosse und ungegliederte Brust deutet auf physische Stärke, eine schlanke und schwächliche auf geringen Muth, eine fleischige aber auf Mangel an geistiger Regsamkeit und Geschicklichkeit.

Hängen die Warzen an feister Brust herab, zeigen sie einen Hurer, Trunkenbold, Schlemmer an. Jetzt schliesslich zum Übrigen.

De Humeris Scapulis Lumbo et Tergo.

Pingues humeri nullo modo probantur, Robusti robustos et mores significant, Vacui feminatorum sunt ac timidorum, Graciles erectique Pessimorum, Inarticulati efformesque stolidorum,

Scapula quibus est robusta, robusti et ipsi. Quibus imbecilla et gracilis timidi ac pusillanimes. Carnosa sensuum indicat egestatem, Angusta etiam fatuitatem, Latior mentis altitudinem, Rotundior industriam, sagacitatem Gibbosa Curuaque Scapula, Humerique in pectus effracti inuidenciam prauitatem.

Lumbus osseus fortem significat, et uirilem, carnosus mollisque, mollem et effeminatum, Acutus uero intemperantem ac timidum.

Tergum latum ac solidum, animositatis generositatisque signum. Angustum contra et solutum, timiditatis et illiberalitatis, Incuruus autem homo nequaquam unquam bonus, nisi membra humidiora caeteraque urbana affuerint signa, Sic tu eum succintum ac uenatorium iudicabis.

De Vlnis Brachiisque.

Vlnae si ita fuerint prolixiores ut demissae manus ad medias infra coxendices peruenerint, Fortitudinis ac felicitatis signum, Breuiores uero quorum capita cibo occurrunt, Maleuolenciae Inui denciaeque, Exiles hominem effeminatum, Carnosiores uero disciplinis sensibusque carentem,

Vlnas, Brachia, Cubitosque ipsos bene articulatos esse oportet quos probari uoluerimus.

De Manibus Digitis Vnguibusque.

Manus tenerae mollioresque optimi dicuntur esse ingenii argumentum, Durae Magnaeque fortem illum quidem significabunt, haud satis tamen disciplinis idoneum, Paruae manus callidum, Perbreues

Schultern, Schulterblätter, Lende und Rücken.

Fette Schultern können in keiner Weise gefallen, kräftige zeigen auch einen kraftvollen Charakter an, hohle sind weibischen und furchtsamen Menschen eigen, zierliche und erhobene ganz verworfenen, ungegliederte und formlose Dummköpfen.

Wer kräftige Schulterblätter hat, ist selbst kräftig, wer schwächliche und zierliche hat, ist furchtsam und kleinmüthig. Fleischige zeigen Verstandesarmuth an, schmale auch Beschränktheit, breite tiefen Verstand, runde Emsigkeit und Findigkeit. Höckerige und krummgebogene Schulterblätter, sowie zur Brust hinabgebrochene Schultern deuten auf neidischen, schlechten Charakter.

Eine knochige Lende bedeutet Tapferkeit und Männlichkeit, eine fleischige und weiche Weichlichkeit und weibisches Wesen, eine zugespitzte aber Zügellosigkeit und Furchtsamkeit.

Ein breiter und festgebauter Rücken ist das Zeichen von Muth und Hochherzigkeit, ein schmaler dagegen und schlaffer von Furchtsamkeit und unedler Gesinnung. Ein gebeugt einherschreitender Mensch ist niemals gut, wenn nicht Feuchtigkeit der Glieder und die übrigen Merkmale guter Bildung vorhanden sind. Dies vorausgesetzt, wirst Du ihn für einen rüstigen Mann und Freund der Jagd halten.

Ober- und Unterarme.

Sind die Oberarme lang, sodass die herabhängenden Hände bis zur Mitte der Schenkel reichen, so ist dies ein Zeichen von Tapferkeit und Glück; sind sie dagegen kurz, und kommen ihre oberen Ansätze der Speise entgegen, ein Zeichen von Übelwollen und Neid. Dünne Arme deuten auf Verweichlichung, fleischige auf Fehlen von Bildung und Verstand.

Oberarme, Unterarme und Elnbogen müssen wohlgegliedert sein, wenn sie Billigung finden sollen.

Hände, Finger und Nägel.

Zarte und weiche Hände sollen Beweis der besten Anlagen sein. Harte und grosse werden zwar Stärke anzeigen, aber nicht gerade Tauglichkeit für die Wissenschaften, kleine zeigen Schlauheit an, sehr kurze und unausgebildete Dummheit, und sind letztere dazu

ac Mutilatae fatuum, Quae si et pingues nequissimum, Angustae gracilesque manus, rapacitatis, Pleniores quae oblongos habeant digitos, furacitatis, Graciles tortuosaeque nugacitatis uoracitatisque indicium.

Digitos queicunque habuerint compactos, nunquam boni, Quei constratos disiunctosque callidi auari, ac perditissimorum morum. Quei paruos gracilesque, paucissimi intellectus, Quei praemutilos crassosque, audaces, ferini, Quei oblongos gracilesque, Minimae rudiorisque mentis, Digiti qui commensu constiterint suo, omnium optimi,

Vngues lati colore albo sufflauoque, naturae bonitatem, Angusti prolixiores curuique, Item et carnosi, improuidum, male sensatum, Obliqui inuerecundum ac rapacem commostrabunt, Parui, pallidi, nigri, asperique ungues, Et qui carni haeserint calliditatis, Rotundiores libidinositatis indicium, Vnguium illuciditas nequaquam est hominis frugi, Ipsi tamen per se ungues infirmam habebunt racionem.

De Lateribus Ilibus et Ventre.

Latera graciliora formidinem debilitatem, Dura atque Carnosa indocibilitatem, Circumlata atque in speciem tumoris plena, nugacitatem nequiciamque redarguent.

Ilia praepinguidiora mulierum, Ossea uirorum, Gracilia densa sordida et tanquam eliquata, callidissimorum hominum.

Venter uacuus et sanitatem et magnanimitatem ostendit, Macerrimus ac praeter modum inanis, timiditatem nequiciam exuricionem Carnosus si et mollis fuerit, pendensque, sensuum hebetudinem, intemperanciam, Ebriositatem, Si durus ceruicique compactus calliditatem.

De Coxis et Cruribus.

Qvibus articulatae solidaeque fuerint Coxendices et Crura Egregiam naturae aptitudinem praestabunt, ac generositatem, Quibus contra inarticulatae ac molles timidam imbecillitatem, Quibus prae-

fett, die höchste Schlechtigkeit. Schmale und schlanke Hände deuten auf Raublust, vollere mit länglichen Fingern auf diebischen Charakter, schlanke und gekrümmte auf nichtiges, gefrässiges Wesen.

Aneinandergedrückte Finger sind nie ein gutes Zeichen; niedergedrückte, voneinander abstehende Finger gehören schlauen, geizigen, höchst verworfenen Menschen. Wer kleine und schlanke hat, ist von sehr geringer Einsicht, wer sehr verkürzte und dicke hat, ist tollkühn, thierisch, wer längliche und schlanke hat, ist von sehr geringem und ungebildetem Geiste. Finger, die sich an ihre Symmetrie halten, sind die besten von allen.

Breite, weisse und gelbliche Nägel deuten auf natürliche Rechtschaffenheit, schmale, längliche, gekrümmte, ebenso auch fleischige auf Mangel an Vorsicht und Geisteskräften. Schiefe werden Schamlosigkeit und Raublust anzeigen. Kleine, fahle, schwarze und rauhe Nägel und solche, die im Fleisch festsitzen, sind Anzeichen von Schlauheit, rundliche ein Anzeichen von Lüsternheit. Durchsichtige Nägel gehören keineswegs einem rechtschaffenen Manne an. Jedoch ist es mit den Nägeln an und für sich eine unsichere Sache.

Hüften, Weichen und Bauch.

Schlanke Hüften werden auf Furchtsamkeit und Schwäche, starke und fleischige auf Ungelehrigkeit, rundumschriebene und wie eine Geschwulst aufgetriebene auf Nichtigkeit und Schlechtigkeit deuten.

Sehr fette Weichen sind den Weibern, knochige den Männern eigen, schlanke, dichte, unreine und gleichsam flüssig gemachte höchst verschlagenen Menschen.

Ein hohler Bauch zeigt Gesundheit und Hochherzigkeit an, ein sehr magerer und über das Maass hinaus leerer Furchtsamkeit, Nichtsnutzigkeit und Esslust, ein fleischiger, wenn er weich und hängend ist, Stumpfheit der Sinne, Zügellosigkeit und Trunksucht, wenn er hart und festgefügt ist, Schlauheit.

Ober- und Unterschenkel.

Wohlgegliederte feste Ober- und Unterschenkel werden einen hohen Grad natürlicher Tüchtigkeit sowie Hochherzigkeit darthun; ungegliederte und weiche dagegen verzagte Schwächlichkeit. Sehr

graciles improbitatem, quae si etiam neruosae, praeter illa immodestissimam procacitatem,

Crura uero ipsa suris praegnantia, intemperantes, inuerecundos, et abhominabiles indicabunt,

Genua quibuscunque tanquam collabantia Mulierosi, Feminatique.

De Pedibus ac Talis.

Pedes neruosi articulati, Et generis et morum nobilitatis uestigia impriment, Teneri et quales Telemacho dat Homerus humiduli, molliorem significant, Praemutili ac pingues ferinos arguent mores. Oblongi plurimae cogitacionis signum, Parui calliditatis, Magni mechanicitatis, Quei adaequatas habuerint plantas, aut contra nimium conuexas, Item quei quasi talis incedunt Improbi, Astuti, Callidique,

Tali autem discreti nobilem, Molles Leuesque effeminatum, Graciliores timidum, intemperantemque demonstrant, Calcaneorum crassitudo plurimae seruilitatis atque indocibilitatis indicium, Praepingues talos, Asperiora Calcanea, Carnosos pedes, digitosque horum incuruos, et Suras praegnantes Quei habuerint, omnes, patrio uocabulo utar, Cataces, Sic enim pueri appellare solebamus, Fatuae mentis hominem furiosum.

De Colore.

Nvnc demum pauca quedam et de colore dicamus, Nam nomen ipsum et facta, basis explicabit, Nulli unquam artifices, uocem dabunt, Incessum, uultum, spiritum, aetatem, ornatum, Statuae quom fiunt ipsae praestabunt,

Quibus igitur niger est Colos, adulteri timidique, Albicans color Pigrum, intemperantem, feminatum, incontinentem, Fuluus dolosum ac multiformem, Subuiridis quem obiiciens Pisoni Cicero

schlanke werden auf Unrechtschaffenheit schliessen lassen; sind letztere sehnig, so kommt noch ausserdem die unverschämteste Frechheit hinzu.

Unterschenkel mit sehr vollen Waden werden zügellose, der Scham entbehrende, verabscheuungswürdige Menschen anzeigen.

Sich gegeneinanderneigende Knie gehören Weibersüchtigen und Weibischen an.

Füsse und Absätze.

Sehnige wohlgegliederte Füsse werden Spuren edler Abstammung und edlen Charakters zurücklassen. Zarte und etwas feuchte, wie Homer sie dem Telemach gibt, zeigen einen weichlicheren Menschen an. Kurze und fette deuten auf thierisches Gemüth, längliche auf viel Überlegung, kleine auf Schlauheit, grosse auf Neigungen zur Zauberei. Diejenigen, welche platte Fusssohlen oder im Gegentheil zu stark gewölbte haben, ebenso die, welche gleichsam auf den Absätzen gehen, sind schlecht, schlau und verschlagen.

Deutlich abgesetzte Absätze deuten auf edle Abkunft, weichliche und glatte auf einen weibischen, zierliche einen furchtsamen und der Mässigung entbehrenden Menschen. Dicke der Fersen ist ein Anzeichen höchst knechtischer Gesinnung und Ungelehrigkeit. Menschen, die sehr fette Knöchel, rauhe Fersen, fleischige Füsse, gekrümmte Zehen und sehr volle Waden haben, sind, um ein heimisches Woort zu gebrauchen, „Cataces“. Denn so pflegten wir in unserer Kindheit einen tollen Menschen von närrischem Geiste zu nennen.

Die Farbe.

Jetzt erst wollen wir ein paar Bemerkungen auch über die Farbe machen. Den Namen selbst und die Thaten wird ja die Basis angeben müssen; kein Bildhauer wird jemals die Stimme zu geben vermögen: den Gang, die Miene, den Geist, das Alter, die äussere Ausstattung werden die Standbilder, wenn sie entstehen, selbst bieten.

Schwarze Farbe wird Ehebrecher und Feiglinge kennzeichnen, weissliche Farbe träge, unmässige, weibische, zügellose Menschen, gelbe Farbe listige und vielgestaltige; grünliche, welche Cicero dem Piso als eine knechtische zum Vorwurf macht, kennzeichnet, wenn

seruilem uocauit, nisi ex aliqua egrotatione is fuerit, prauum timidum, Luteus auarum inuidum, Mellinus iracundum epulonem, nugegerulum, dicacem, meticulosum, Flammeus in leuiter subrubescente corpore si perdurarit, naturae bonitatem, aptitudinem, in disciplinis capessendis promptitudinem, et egregiam animorum nobilitatem significabit, Albus, sufflauusque et animi et corporis uim promittet

Atque hec generaliter,

Pectus uero subrubicundum, excandescentem iram denunciat, Idemque erit, si quae circa uentrem, Quaeque in temporibus insunt uenulae paulo apparentiores fuerint, Vultus ipse per se rubicundus uerecundiam ostendit, Nam si genae tantum erubuerint, uinositatem

De Coloribus autem oculorum quia iunctim dicendum de iis fuit, Satis quidem, ut arbitror, est supradictum,

Finis.

Hec Sunt, Tvm Ego inquam, que de Physiognomonica nuper nostro more interpraetati sumus, Siqua displicuerint monebitis, Nam ad Pistoriensem nostrum cogitamus dare, uoloque ei hec probatum iri quam maxime, Sed nunquid rogo sentitis, quantum hec Statuario intellecta conducant, quantumque sint ut intelligantur necessaria, an aut deum aut hominum quemquam quis ponet, cui prius hec cognita non fuerint? Miseret me fateor istorum deorum, atque inprimis Nazerini nostri Dierecti, Nam quis erit unquam uir bonus, cui quidem honoris quam uitae sit racio potior, qui non et alterum atque alterum malit Gaballum, quam se isto modo spectari, Dissimulatorem, impudicum, furem, perperum, appetonem, tenebrionem, et eiusmodi,

Verum et id quidem nimis,

sie nicht in einer Krankheit den Ursprung hat, Schlechtigkeit und Feigheit, lehmartige Geiz und Neid, honigartige Jähzorn, Schwelgerei, Neigung zu Possenreisserei, Geschwätzigkeit und Furchtsamkeit, und hochrothe Farbe wird, wenn sie bei leichtröthlichem Körper andauert, vortreffliche Naturanlage, Geschicklichkeit, leichte Fassungsgabe in der Beschäftigung mit Wissenschaften und hohen Geistesadel anzeigen; eine weisse und gelbliche wird Stärke des Körpers und Geistes versprechen.

So viel im allgemeinen.

Eine röthliche Brust deutet auf rasch erglühenden Zorn. Dasselbe wird es bedeuten, wenn die kleinen Adern in der Bauchgegend und an den Schläfen ein wenig mehr durchscheinen. Ein im ganzen rothes Gesicht zeigt Schamhaftigkeit an. Denn wenn nur die Wangen roth werden, ist dies ein Zeichen von Trunksucht.

Über die Farbe der Augen aber, über die im Zusammenhange gesprochen werden musste, ist, wie ich meine, oben genug gesagt.“

Ende.

(Der Knabe hört auf zu lesen.)

Dies, sagte ich darauf, haben wir neulich über die Physiognomik in gewohnter Weise dargelegt. Misfällt Euch etwas, so erinnert jetzt daran. Denn wir denken, es unserm Pistorienser zu geben, und wünschen, dass er es recht sehr billigen möge. Seht Ihr nun aber nicht, frage ich, wie förderlich diese Einsicht dem Bildhauer, wie nothwendig ein solches Verständniss ist? oder wird denn jemand ohne diese Kenntniss eine göttliche oder menschliche Gestalt darstellen können? Mich jammerten wirklich jene Götter und vor allem unser Gekreuzigter von Nazareth. Denn welcher wackere Mann, dem die Rücksicht auf die Ehre höher steht als die auf das Leben, wird nicht lieber den einen oder andern Galgenvogel, als sich selbst so dargestellt sehen wollen, als einen verstockten, schamlosen, diebischen, verdorbenen Charakter, als einen Schwindler und dergleichen?

Doch auch das ist schon zu viel.

Nunc ad perspectiuam rationem pertranseamus, que et si ferme tota pictorum esse uideatur, Ad Sculptorium quoque munus transfertur quam commodissime,

Ea uero duplex, Altera ad φυσιολογίαν Altera uero ad γραφικὴν pertinebit,

Priore quidem illa rationes traduntur, Cur inconspicuis ita perspectus afficiantur ac quemadmodum triplex illa speciendi racio fiat, Ex directo, ex reflexione, ac refractione radiorum, Que quoniam plurimos nacta est et graecos et latinos scriptores, Estque aliquanto ab hac nostra remotior, non est mihi propositum eam uos edocere, quei alios soletis,

Posterior autem hec nostra duplex, Nanque uel ad totum opus, uel ad singulas pertinebit partes, Que ad totum opus pertinet prior, ac uisu primum diiudicatur, Que uero ad partes, eas sibi res tantummodo considerandas proponit, quae perspectioni occurrent,

Prioris autem huius que sese latius effundit ratiocinatio sumetur Sic, Omne corpus quocunque statu constiterit, in aliquo quidem necesse est esse loco, Hoc quum ita sit, quod prius erat, prius quoque et heic nobis considerandum, Atqui locus prior sit necesse est quam corpus locatum, Locus igitur primo designabitur, id quod planum uocant, Facies autem quam directissimum Sic,

(IV. Perspective. [1])

Lasst uns jetzt zur Lehre von der Perspective übergehen. Obschon diese fast ganz Sache der Maler zu sein scheint, so wird sie doch sehr zweckmässig auch auf die Sculpturarbeit übertragen.

Sie ist aber zwiefacher Art: die eine gehört zur Physiologie, die andere zur Graphik.

Die erstere lehrt, aus welchen Ursachen undurchsichtige Gegenstände gerade so auf das Sehen einwirken, und wie die dreifache Art des Sehens entsteht: das Sehen auf directem Wege, auf dem Wege der Spiegelung und dem der Brechung der Strahlen. Da diese schon viele Schriftsteller, griechische wie lateinische, gefunden hat und der unserigen hier etwas ferne steht, so ist es nicht meine Absicht, sie Euch zu lehren, die Ihr andere zu lehren gewohnt seid.

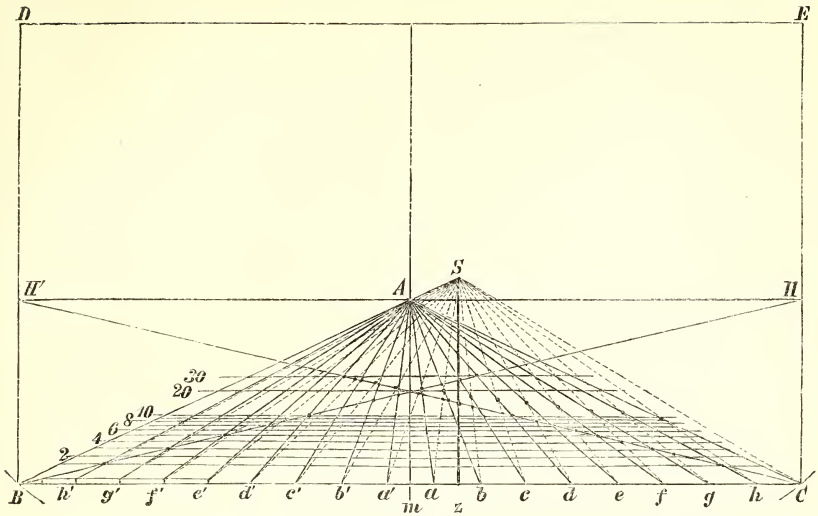
Die andere aber, die für uns in Betracht kommt, ist zwiefacher Art, denn sie wird entweder das ganze Werk oder dessen einzelnen Theile betreffen. Die das ganze Werk betreffende geht der Zeit nach voran und wird zuerst durch das Hinsehen festgestellt. Die auf die Theile bezügliche dagegen wählt sich nur diejenigen Dinge zur Betrachtung aus, welche dem Blicke begegnen.

Die Berechnung jener ersteren, die sich weiter erstreckt, wird folgendermaassen gefunden: Ein jeder Körper, gleichviel, welche Stellung er einnimmt, muss doch an irgend einem Orte vorhanden sein. Da dies so ist, so müssen wir hier auch eher auf dasjenige, was eher vorhanden ist, achten. Der Ort ist ja aber nothwendigerweise früher vorhanden als der an den Ort gebrachte Körper. Der Ort wird also zuerst abgegrenzt werden: das, was man die „Grundfläche“ nennt. Man macht es am einfachsten so:

---

[1] Der hierzu gehörige Abschnitt der Einleitung behandelt auf S. 32—49 die Perspectivstudien der Italiener vor und bis zu Gauricus, auf S. 49—58 die im Folgenden vorgetragene Perspectivlehre des letztern.

Ad perpendiculum mediam lineam demittito, Heinc inde semicirculos circunducito, Per eorum intersectiones lineam ipsam aequoream trahito, Nequis uero fiat in collocandis deinde personis error, fieri oportere demonstrant hoc modo, Esto iam in hac quadrata, nam eiusmodi potissimum utimur, tabula hec inquiunt linea, At quantum ab hac, plani definitrix distare debebit? Aut ubi corpora collocabimus? Qui prospicit, nisi iam in pedes despexerit, prospiciet a pedibus, unica sui ad minimum dimensione, Ducatur itaque quot uolueris pedum linea hec, Mox deinde heic



Figur 3.

Fälle in der Mitte eine Senkrechte (n m), schlage von hier und von da aus Halbkreise, und ziehe durch die Durchschnittspunkte der letztern (B und C) die Wagrechte (die „Grundlinie", B C).[1] Um nun aber beim Hinstellen der Personen keinen Fehler zu begehen, wird folgendes Verfahren als nöthig angegeben: Auf dieser quadratischen Tafel, wie wir sie ja meist in Gebrauch haben, soll, so heisst es, diese Linie (BC) schon vorhanden sein. Wie weit aber wird von ihr die Begrenzungslinie der Grundfläche (der „Horizont", H'H) abstehen? oder wo werden wir die Körper hinstellen? Wer vor sich sieht, wird, wenn er nicht gerade auf seine Füsse hinabblickt, von den Füssen fort vorwärts sehen, mindestens einmal so weit, wie er lang ist. Deshalb möge diese Linie (BC) so viele Fuss weit, wie Du willst, gezogen werden. Darauf möge

[1] Die Mittelpunkte der beiden Halbkreise, die sich nach obiger Angabe in B und C kreuzen sollen, liegen auf der zuerst gefällten Senkrechten. Wir haben indess die für die weitere Construction überflüssige untere Hälfte dieser Senkrechten, die Verlängerung von n m, auf welcher der Mittelpunkt des untern Halbkreises liegt, nicht wirklich gezogen, und haben auch nur geringe Theile des einen, des obern Halbkreises (bei B und C) angegeben, um unsere ohnehin complicirte Figur durch diese leicht zu ergänzenden Hülfslinien nicht noch complicirter zu machen.

longius attollatur alia in humanam staturam Sic, Ex huius autem ipsius uertice ducatur ad extremum aequoreae linea Sic, itidem ad omnium harum porcionum angulos Sic, ubi igitur a media aequorea perpendicularis hec, cum ea que ab uertice ad extremum ducta fuerat, se coniunxerit, plani finitricis Lineae terminus heic esto, quod si ab equorea ad hanc finitricem, ab laterali ad lateralem, absque ipsarum angulis ad angulos, plurimas hoc modo perduxeris lineas, descriptum etiam collocandis personis locum habebis, nam et cohaerere et distare uti oportuerit his ipsis debebunt interuallis,

Atque ad hunc modum disseruerint, Nos nostro more forsitan distinctius, Sculptoriae perspectiuae pars quam ad totum opus pertinere diximus, triplex. Nam triplex omnino Speciendi legitimus ordo, In Rectum quom uidelicet intra extremas hasce uerticis ac pedum lineas uisus dirigitur, cuius ratio proprie uti arbitror ὀπτικὴ nominata, In Sursum quod adusque medium Horizonta supra caput attollitur, que ἀνωπτικὴ dicta, Et Dehorsum quom infra pedes tantumdem demittitur, que καθωπτικὴ nuncupata, In quibus omnibus quid oporteat diligenter considerandum,

Ille etenim perspectus qui fit in rectum, non nisi ad priores peruenire poterit personas, aut per interualla earum ad secundas, atque interdum etiam ad tercias, Quoniam uero hoc ipso perspectu, quae primo sese offerunt res, paulo plus quam ex dimidio

hier eine andere Linie in ziemlicher Länge errichtet werden, bis zu Mannshöhe: so (zS). Von deren Scheitel (S) aus zieht man aber eine Linie bis zum Endpunkte der Wagrechten: so (SB); ebenso zu den Endpunkten all dieser Theile: so (Sh′, Sg′ etc. bis Sg, Sh, SC). Wo nun also diese in der Mitte der Wagrechten stehende Senkrechte (nm) mit der vom Scheitel zum Endpunkte gezogenen Linie (SB) sich trifft, da soll — hier (in A) — die Stelle für die Begrenzungslinie der Grundfläche (für den „Horizont", H′H) sein. Ziehst Du nun zahlreiche Gerade von der Wagrechten zu dieser Begrenzungslinie (h′A, g′A etc. bis gA, hA, CA); von der einen Seite zur andern (BH und CH′); und von den (in der Figur stark markirten) Durchschnittspunkten dieser Geraden zu den (entsprechenden, in gleicher Höhe liegenden) Durchschnittspunkten (also die horizontalen Linien, die „Transversalen", in der Figur mit Zahlen bezeichnet), so wirst Du auch den für Aufstellung der Personen geeigneten Ort abgegrenzt bekommen; denn letztere werden in den erhaltenen Zwischenräumen so miteinander zusammenhängen und voneinander abstehen müssen, wie es eben sein soll.[1]

Auf diese Weise setzt man es wol auseinander. Wir werden es nach unserer Weise vielleicht deutlicher machen: Der Theil der bildnerischen Perspective, welcher, wie wir sagten, das ganze Werk betrifft, ist dreifacher Art. Denn dreifacher Art ist überhaupt das Sehen von Natur beschaffen: geradeaus, wenn nämlich der Blick hier zwischen die äussersten Scheitel- und Fusslinien gerichtet wird, was, wie ich meine, im eigentlichen Sinne „Optik" heisst; aufwärts, wenn der Blick bis zur Mitte des Horizonts über den Kopf erhoben wird, was „Anoptik" heisst; und abwärts, wenn er ebenso sehr zwischen die Füsse hinabgeschickt wird, was den Namen „Katoptik" bekommen hat. Bei diesem allen muss man sorgsam erwägen, was zu thun ist:

Der Blick geradeaus kann ja doch nur die vordersten Personen erreichen, oder durch deren Zwischenräume hindurch die zu zweit, bisweilen auch die zu dritt stehenden. Da nun aber bei dieser Art des Sehens diejenigen Dinge, welche sich an erster Stelle darbieten,

---

[1] Über die im Vorhergehenden vorgenommene Construction, ihr Vorkommen auf Mantegna's Fresken der Eremitanikapelle in Padua sowie ihre Bedeutung haben wir auf S. 51—54 und 48 eingehend gesprochen.

prospectantibus occurrunt, itidem et isteic in tabula extare primo hoc loco debebunt Sic, Contractius secundae hoc celsiore, propter racionem distanciae in plano Sic, Contractius uero et terciae, uix summam heinc superficiem mittent, quod ipsum in uetustissimis plerisque monimentis obseruatum animaduertimus, Ea nanque oculorum lex est, Priora sese magis ostentent, longinquiora compressius uideantur, Si igitur distarint heinc personae, ab his que in prima heic constiterint acie, prominebit exterius planum Sic, Sin cohaerebunt heic a tergo posterioris, nihil id ita oportebit,

Quom uero suspicitur, atque in alto aliquid loco significare uoluerimus, uerbi gratia hominem hunc in summa specula, Nautam heic in summa turre mali, aut Daedalum etiam si libuerit cum Icaro uolantem, considerandum qua distancia, quaue id altitudine ab hoc ipso suspeccionis centro fuerit, et quantum illinc radiorum unumquodque suscipiat, Nam heic propius, isteic remotius, hoc maius, illud minus esse conueniet hoc pacto,

Sed quid hoc est Leonice aciem nostram quom attollitur, superas etiam domos deorum scandere, quom dirigitur, XL milia passuum ulterius non progredi, sed in conuexum terminari, quom uero demittitur, inferius pedes non transire, Et tamen que sub pedibus sunt nos terrena semper spectare? in quamcumque uero deferatur partem centesimo passu hebetari? Ascendimus enim Cremonensem et nos turrim, eo quum accessissem nuper ad grammaticos salutandos, Lugarium cuius cum gnato mihi familiaritas, et Caietanum uestrum ut narrare solebat in graecis litteris condiscipulum, neque uero putetis ulla me re in tota illa prouincia delectatum magis quam consuetudine quorum est feracissima grammaticorum, quam multos Brixiae, Bergomi? Taberium, Britannicum, Hospitem inprimis meum Clementem, qui claras facit suas uideri, Minutulas quasdam ubi grammaticam doceatur Athenas,

dem Beschauer mit etwas mehr als ihrer Hälfte entgegentreten, so werden sie genau so auch hier auf der Tafel an erster Stelle hervortreten müssen: so. Flacher, nur so hoch, werden die an zweiter Stelle stehenden, nach dem Verhältniss der Entfernung auf der Grundfläche: so. Noch flacher aber die an dritter Stelle stehenden: kaum werden sie ihre Oberfläche von hier abheben. Das sehen wir an sehr vielen ganz alten Denkmälern beobachtet. Denn die Augen haben folgendes Gesetz: was nah ist, wird sich stärker zeigen, und was weiter entfernt ist, wird platter aussehen. Wenn also von hier, von den in erster Reihe Stehenden, andere Personen abstehen, so wird die Fläche weiter vorragen: so; wenn sie dagegen hier, am Rücken der hintern Figur, zusammenhängen, so wird das nicht in dieser Weise nöthig sein.

Wird aber aufwärts gesehen, und wollen wir etwas an einem hohen Orte darstellen, z. B. diesen Mann auf hoher Warte, den Schiffer hier auf der höchsten Spitze des Mastbaums, oder auch, wenn Ihr wollt, den Dädalus, wie er mit Ikarus fliegt, so ist darauf zu achten, in welcher Entfernung und Höhe vom Centrum des Aufwärtssehens er sich befindet, und wie viel Sehstrahlen ein jeder Gegenstand von da aus aufnimmt. Denn auf diese Art wird hier etwas näher, dort entfernter, der eine Gegenstand grösser, der andere kleiner sein müssen.

Aber wie kommt es, Leonicus, dass unser Blick, wenn er erhoben wird, auch die überirdischen Wohnungen der Götter zu ersteigen wenn er geradeaus gerichtet wird, über 40000 Schritt hinaus nicht weiter vordringt, sondern in die Wölbung verläuft, wenn er dagegen abwärts gesandt wird, nicht weiter reicht als bis auf unsere Füsse, dass wir aber dennoch immer die irdischen Dinge, die unter unsern Füssen sind, anschauen? und dass der Blick, nach welcher Seite hin er auch gerichtet wird, schon nach hundert Schritten seine Schärfe verliert? Auch wir haben ja den Thurm in Cremona bestiegen, als ich neulich dahin gegangen war, die Grammatiker zu begrüssen, den Lugarius, mit dessen Sohn ich befreundet bin, und Cajetanus, der, wie er zu erzählen pflegte, im Griechischen Euer Mitschüler gewesen ist. Und glaubt mir, dass mir in jenem ganzen Gebiete nichts grössere Freude gemacht hat als der Umgang mit den Grammatikern, an denen es so reich ist: wie viele fand ich in Brescia, in Bergamo! den Taberius, Britannicus, vor allem meinen Gastfreund Clemens, der seinem Kleinathen, wo Grammatik gelehrt

Quid uero me grammaticis non delectari Grammatico patre natum? Sed iam ad propositum, Sin itaque despicietur, quando is est frequencior multoque difficilior prospectus, maiorem et curam et diligentiam adhibendum nobis erit, Tunc enim despiciendi hec racio tractabitur, quoties plurimam rem aliquam ostenderimus ueluti, magno in populo quom saepe cohorta est sedicio, pugnas, prelia, urbes, et eiusmodi, quod ipsum fieri aliter non potest quam despectu. Etenim in omni re tumultuosa, spectaturi semper altum conscendimus, Quare quoties multiplicem uoluerimus rem ullam talem prospectancium oculis subiicere, ad hanc ipsam despiciendi racionem decurretur, Ac que primo in quam uelis partem se offerunt, proximiore heic loco statuemus, Que deinde intermedio heic conspectiore, Que postremo heic celsiore, eum in modum ut spaciis Queque suis interdistincta, suo sic ordine dignoscantur, cuiusmodi intelligitur illud,

Videt iliacas ex ordine pugnas,
Bellaque iam fama totum uulgata per orbem,

Atque ille uterque Vulcanius clypeus,

Constat enim tota hec in uniuersum perspectiua, dispositione, ut intelligamus quacunque ratione spectetur, quantum ab alio aliud distare aut cohaerere debeat quot necessariae sint ad illam rem significandam personae, ne aut numero confundatur, aut raritate deficiat intellectio Dicerem equidem de hoc ipso genere toto singulatim plura, nisi prudens Artifex que dici possent, ex supradictis facillime cuncta deprehenderet, Intelligendum est autem in recto perspectu, tabulam ipsam pro pariete, In sursum pro aethere, In dehorsum pro terra accipi oportere, quamquam inter se una semper

wird, den Anschein des berühmten Athen verschafft. Was sollte ich aber nicht an Grammatikern meine Freude haben, der ich der Sohn eines Grammatikers bin? Doch wieder zur Sache. Auf das Abwärtssehen also werden wir um so grössere Mühe und Sorgfalt verwenden müssen, als es der häufigste und bei weitem schwierigste Fall ist. Um eine solche Anordnung des Blicks von oben herab wird es sich nämlich immer handeln, so oft wir eine vielgestaltige Scene vorführen wollen, z. B. einen Aufruhr, wie er unter zahlreichem Volk häufig vorkommt, Schlachten, Kämpfe, Städte und dergleichen, was immer nur von oben herab gezeigt werden kann. Denn bei jedem tumultuarischen Vorgange werden wir, ihn zu betrachten, stets einen hohen Standpunkt erklimmen. So oft wir also eine solche vielgestaltige Scene den Augen der Beschauer unterbreiten wollen, wird man zu dieser Art des Herabsehens greifen. Und was sich zuerst auf beliebiger Seite darbietet, das werden wir hier auf der nächstliegenden Stelle anbringen; was dann in der Mitte, hier auf der höherliegenden; was zuletzt, hier auf der noch höheren Stelle: so, dass alles, gesondert nach Massgabe der betreffenden Abstände, so in richtiger Ordnung erkannt wird. So ist zu verstehen:

videt Iliacas ex ordine pugnas
Bellaque jam fama totum vulgata per orbem,[1]

und ebenso die beiden Schilde des Vulcan.

Denn im allgemeinen besteht diese ganze Perspective in einer Anordnung der Gegenstände, welche uns — gleichviel, welche Art des Sehens vorliegt — erkennen lässt, wie sehr der eine vom andern abstehen oder mit ihm zusammenhängen soll, und wie viele Personen nöthig sind, die betreffende Scene zu charakterisiren, sodass das Verständniss weder durch Fülle verwirrt, noch durch Spärlichkeit beeinträchtigt wird. Ich würde über diese ganze Art mehr auf das Einzelne eingehend sprechen, wenn nicht ein verständiger Künstler alles, was sich sagen liesse, dem Obengesagten ganz leicht entnehmen könnte. Man muss aber wissen, dass die Tafel selbst beim Geradeaussehen als Wand, beim Aufwärtssehen als Himmel, beim Abwärtssehen als Erde betrachtet werden muss; obschon diese Fälle

[1] Vergil, „Aeneis", I, 456 fg.

egeat alterius, ex qua re sola perspectiuae racionis huius lex tota dignosci poterat,

Igitur animaduertite, libet unico uobis exemplo rem omnem significare, Esto heic Sagulatus Hannibal, heic purpurati Romanorum duces, Paulus et Varro, heic Romana manus, heic Carthaginensis, hac fluuius, heic et cedes, Dirigatur age nunc aequor in rectam oculorum aciem Sic, certe non uidetur, Deprimatur hec pars anterior, iam melius, Age adhuc, etiam melius, Age adhuc in perpendiculum, apertius, ita semper oculus rem sibi subiectam quaerit, Esto rursus hoc pulpitum cubitis age altum tribus, si res quae in eo fient uideri debebunt, certe aut iis quei posterius sunt, ascendendum erit, aut certe quasi hic liber quom legimus attollendum pulpitum, ita nunquam et heic erit a natura recedendum, Hanc uero triplicem Speciendi racionem a pictore quisquis ille fuerit animaduertimus perbelle semel adseruatam, Ita enim is Danaem composuerat, ut si prospiceres auaram ipsam puellam stupescentem uideres, Sin suspiceres, Iouem iamiam e nubibus descensurum impluuio putares, Sin uero despiceres, proximas regiones aurea conspersas grandine mirarere,

Sed de uniuersali Perspectiua hec satis,

Altera uero perspectiuae pars que singulas considerat rerum pariciones, est quidem illa uulgaris, Pictorumque pueris usitatissima Sic, tamen ut summam assecutus uideri possit, quisquis eam recte tenuerit, Est autem nihil aliud hec perspectiua, nisi que dum in reddendis rerum omnium utcunque paruerint similitudinibus uersatur, que non ita sunt, ita tamen uideri faciat, Id uero ex mentita potissimum longitudinis mensione, siue hominum, siue aedificiorum aut cuiusuis alterius alicuius corporis, Quom ab sua rectitudine prospectari desierit, siue rotundam siue triangularem quadringularemue aut quamuis aliam lateralem habuerit formam, Nam continuo ad concisionum quas decurtaciones uocant, difficillimas raciones deueniendum, nostra tamen quantum fieri poterit demonstracione facillimas.

stets einander bedürfen, woher allein das ganze Gesetz dieses perspectivischen Vorgangs erkannt werden konnte.

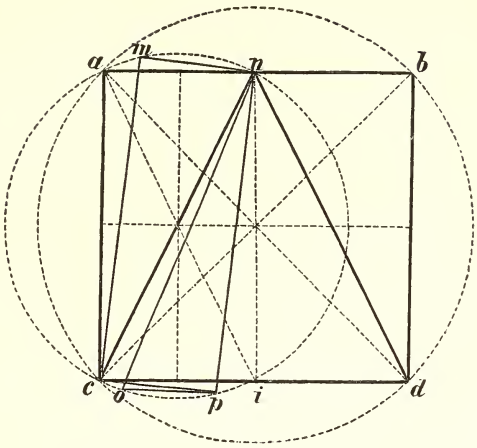
Gebt einmal Acht, ich will Euch die ganze Sache an einem einzigen Beispiele zeigen: Hier soll Hannibal stehen in seinem Kriegsmantel, hier die purpurgeschmückten Anführer der Römer, Paulus und Varro, hier die Mannschaft der Römer, hier die der Karthager, da der Fluss, hier auch das Gemetzel. Jetzt soll die Fläche (auf der alle Krieger stehen) einmal genau in die Sehrichtung der Augen gebracht werden, so: gewiss sieht man sie gar nicht. Es soll ihr vorderer Theil herabgedrückt werden: schon besser. Noch weiter herab: immer besser. Nun ganz senkrecht: ganz klar, so verlangt das Auge stets die unter ihm liegenden Dinge. Oder nehmen wir hier das Pult, da, drei Ellen hoch. Soll gesehen werden, was darauf vorgeht, so müssen gewiss entweder die hinteren Figuren in die Höhe steigen, oder man muss sicherlich das Pult, wie das Buch beim Lesen, aufrichten: so wird man auch hierbei niemals von der Natur abweichen dürfen. Diese dreifache Art des Sehens haben wir in einem Falle sehr hübsch von einem Maler, gleichviel wer es war, festgehalten gesehen. Er hatte nämlich eine Danae so dargestellt, dass Du vor Dich sehend das gierige, in Staunen gerathende Mädchen sahst, aufblickend wähntest, schon komme Jupiter aus den Wolken im Regen herab, abwärts blickend aber die mit goldenem Hagel bestreute Umgebung bewundertest.

Doch nun genug von der allgemeinen Perspective.

Der zweite Theil der Perspective, welcher die einzelnen Erscheinungen der Dinge betrachtet, ist freilich ganz bekannt und bei den Malerjungen allgemein gebräuchlich, doch so, dass für einen gründlichen Kenner derselben erst gelten kann, wer sie recht innehat. Diese Perspective hat es mit nichts anderem zu thun als damit, die Erscheinungsbilder der Dinge wiederzugeben, Dinge so erscheinen zu lassen, wie sie nicht sind, und zwar zumeist vermittelst erlogener Längenmessung von Menschen, Gebäuden oder jedes andern beliebigen Gegenstandes, der aufhört, sich in gerader Stellung betrachten zu lassen, gleichviel ob er eine runde, eine drei-, vier- oder beliebig vieleckige Gestalt hat. Denn immerzu muss man zur Methode der „Concisionen", wie man sagt der „Verkürzungen", greifen, deren Schwierigkeiten zwar gross sind, jedoch mit Hülfe unserer Darlegung nach Möglichkeit erleichtert werden.

Rotundas igitur omneis rerum omnium formas concisione praestabimus, Sic, Esto hic circulus, hec rota, hoc age potius speculum, Efficiatur primum ex eo quadrangulus Sic, Mox undique de lateribus, et de angulis ducantur quae intersecentur in centro lineae Sic, Deinde productis ab hoc uno latere duabus his lineis, eodem spacio circuli fiat hic triangulus, quo ex dimidia parte dissecto, totidem rursus ducantur et heic quot in priore circulo lineae, simili racione, Qua igitur heic intersecantur, centrum erit huius alterius, hoc pacto, Esto praeterea si uoluerimus idem in latus spectari Sic, Ducantur de iisdem ambobus lateribus, diametri spacio, in directum lineae nam heic tanquam compressura cogetur, hoc modo.. Similique etiam racione ducantur per latera, perque angulos lineae, quo quidem spacio uidebitur angustari totum, sic, centro adhuc in inter-

Durch Verkürzung also werden wir alle Gestalten aller Dinge rund machen, so:



Figur 4.

Nehmen wir hier diesen Kreis, dieses Rad oder diesen Spiegel (Kreis a b d c). Daraus mag zunächst ein Viereck gemacht werden: so (Viereck a b d c). Nun mögen von überallher, von seinen Seiten und Winkeln, Linien gezogen werden, die sich im Mittelpunkte schneiden (die beiden Halbirungslinien der vier Seiten und die beiden Diagonalen a d und b c). Zieht man dann von dieser einen Seite (c d) aus aufwärts diese beiden Linien (c n und d n), so entsteht im selben Raum des Kreises (wie das Viereck) dieses Dreieck (c n d). Halbiren wir dasselbe (durch die Linie n i) und ziehen wir nun auch hier wieder ebenso viele Linien wie im ersten Kreise, auf gleiche Art wie dort (wiederum die Halbirungslinien und Diagonalen, letztere: c n und a i). Wo diese sich nun schneiden, hier, da wird der Mittelpunkt dieses zweiten (Kreises) sein: auf diese Weise. Es wird dann, wenn wir es in Seitenansicht haben wollen, so gemacht: Von jenen selben beiden Seiten aus (c n und d n) werden in der Ausdehnung des Durchmessers in gerader Richtung Linien gezogen (n o und n p), wobei ja diese hier gekürzt, gleichsam zusammengezogen werden wird, auf diese Art: (c d wird zusammengezogen in o p). In ähnlicher Weise werden auch durch Seiten und Winkel Linien gezogen (c m, m n, n p, p c), in dem Maasse, wie man das Ganze verkürzt haben will: so, wobei derselbe Mittelpunkt (der des kleinen

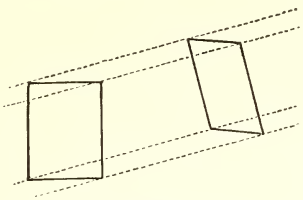
sectione seruato, Triangulares autem quadrangulares, lateralesque omnes nam una ferme omnium ratio, diuersiores, in hunc fient modum,

Esto hic liber, Homerus est, nostrae deliciae, quem nunquam temere a me longius, abesse patior, Esto uti apparet in pluteo rectus, recta etenim primo esse omnia oportebit, quecunque in aliam erunt status racionem tansitura Sic, Ducantur de omnibus quattuor angulis in longum paralleli lineae, paulo et sursius et dehorsius, ut libuerit, age Sic, Singuli autem et heic anguli suis contineantur lineis Sic, uidetis ut iam resupinarit,

Spectetur idem et a tergo in hunc modum, Altitudo hec, ipsaque latitudo, non enim dum Sic apparuerint, quicquam de iis comminuitur, erit huiusmodi, aequabilis autem hec superior paginarum planicies, productis paululum ab latitudine lineis in sursum, Sic, Item et hec inferior ad eandem racionem status, Sic, Nonne praesentata uobis species uidetur?

Kreises) noch immer beim Ziehen von Diagonalen (im neu erhaltenen, verkürzten, Viereck c m n p) beibehalten wird. Drei- und Vierecke aber, sowie alle Vielecke — denn die Methode ist bei allen fast die gleiche — werden auf diese Weise mancherlei Aussehen erhalten.

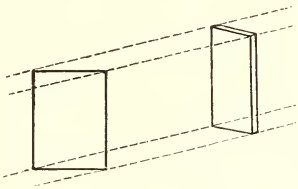
Nehmen wir dieses Buch, es ist Homer, mein Liebling, den ich niemals aus freien Stücken länger von mir lasse:



Figur 5.

stellen wir es gerade, wie wir es auf dem Pulte sehen, denn gerade wird erst alles sein müssen, was später in andere Lage übergehen soll: so. Es werden von allen vier Ecken in die Länge parallele Linien gezogen, ein wenig auf- oder abwärts, wie wir das wollen: seht, so. Auch hier bleiben aber die einzelnen Ecken auf ihren Linien liegen: so. Ihr seht, wie es sich gleich zurückneigt.

Die Rückansicht davon bekommt man auf folgende Weise:



Figur 6.

Die Höhe wird so, die Breite so hier sein — nichts wird ja, auch wenn es so scheint, von ihnen weggenommen — unverändert aber bleibt diese obere, von den Buchseiten gebildete Fläche, wenn man die Linien ein wenig aufwärts führt von der Breitenausdehnung: so. Ebenso, auf dieselbe Art, ist auch die Lage dieser untern: so. Meint Ihr denn nicht, diesen Anblick vor Augen zu haben?

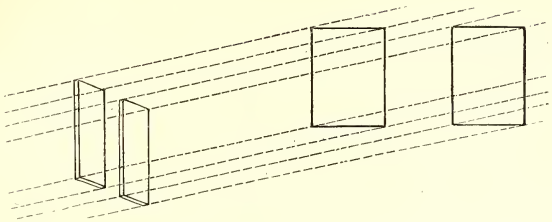
Quin et apertius ut heinc sit Ilias, illeinc odyssaea Sic

Ducantur de singulis angulis in longum, eodem ut diximus paralleli modo Sic, Suis mox unusquiusque descriptus finiatur lineis Sic, quam prope eadem oculis, in hanc alteram commutata nunc est forma illa prior,

Sed iam altero contenti exemplo erimus, Esto hic M. T.

Ciceronis uel C. Caesaris facies ad perpendiculum discriminatrice linea nullam declinans in partem, sed perrectissimo contuitu perspiciens in hanc M. Antonii uel M. Catonis, hoc modo, ut reliquum iam corpus, cuius hec eadem est ratio, dimissum fecerimus, Punctus autem quo terminatur frons, Aristotelico more sit a, in Interciliis

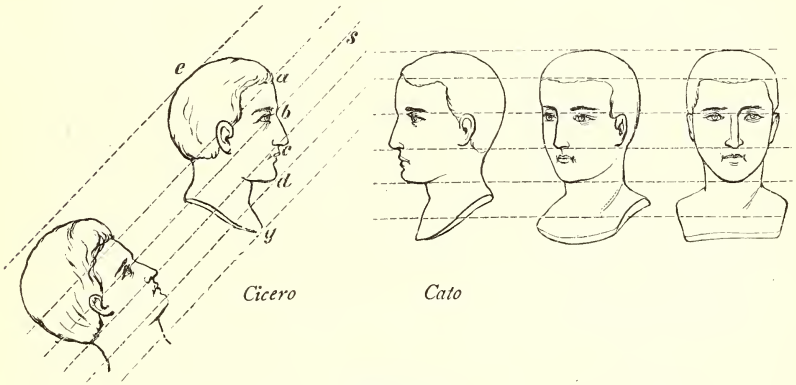
Um es noch deutlicher zu machen, nehmen wir hier die Ilias, da die Odyssee: so.



Figur 7.

Von den einzelnen Ecken werden, auf dieselbe Weise, wie wir gesagt haben, langhin Parallelen gezogen: so. Da wird nun jede einzelne (Ecke) durch die zu ihr gehörige Linie bestimmt. Wie beinahe gleich bleibt für die Augen jene erstere Gestalt, nachdem sie nun in diese letztere umgewandelt ist!

Wir wollen uns aber noch nach einem andern Beispiele umsehen. Das hier soll das Gesicht des Marcus Tullius Cicero oder



Figur 8.

des Gajus Cäsar sein, aufrecht gehalten und nach keiner Seite hin von der „Scheidelinie“ (auf S. 242 als Mittellinie erklärt) abweichend, vielmehr in ganz gerader Richtung hier hinblickend in das Gesicht des Marcus Antonius oder des Marcus Cato, auf diese Weise, wobei wir den übrigen Körper, mit dem es sich ebenso verhält, weglassen wollen. Der Punkt aber, der die Stirn begrenzt, heisse nach Aristotelischem

oculorum heic sit b. In extremis heic naribus c. heic in mento sit d. uertex e. gula inferior g. mutetur inde prospectus, et ad medium usque horizonta tollatur, dirigaturque acies in signum hoc ubi sit littera s, hoc modo Ducatur nunc Linea directa a B, ad S, Sic, Reliquae itidem hae suo interuallo similiter Sic, En ut perpendicularis que modo fuerat, nunc obliqua, quin, et Caeterae partes, intra suas continebuntur lineas Sic, Simili etiam modo et hanc alteram M. Catonis In despectum, suspectum, aspectum, ex dimidio, Sexquioculo, Vultuue toto, diuerterimus in mille uarietates, Sed rerum omnium similitudines quemadmodum ex concisionibus reddendae sint, in aliam diem transferemus, Est enim maximi ut mihi quidem uidetur negocii, Satis mihi nunc sit eam uobis breuiter significasse,

Atque equidem uidemini nescio quid aliud agere, uereorque ne iam permolestus esse occeperim, Sed quandoquidem cepistis obdurate, Mihi de Statu Motuque pauca quedam hoc loco dicenda,

Status igitur unde Statuae dictae, Alii sunt recti, Alii flexi, Alii uero et Obliqui,

Recti status ii sunt, quei sui natura constabunt, nullamque omnino uergent in partem, ut quom astamus, Flexi sunt quei primum a rectitudine declinauerint, ut quom proni supiniue accumbimus, Obliqui uero quom aliquo facies auertetur, membraque ad actionem distorquentur, Quorum omnium certissima ratio his ipsis continebitur finibus quos hic effectus comprobarit, Omne quidem corpus, nisi extrema sese undique contineant librenturque ad centrum, collabatur ruatque necesse est, Stantibus itaque sic nobis pede in uno, si quo motabit corpus, declinaritque a recta linea caput plus pede, necessum concidere, Quod in iis uideri manifestissimum potest, quos Graeci σχοινοβάτας nostri haud nimis inepte funambulos

Brauche a, an den Intercilien der Augen hier sei b, hier am Ende der Nase c, hier am Kinn sei d, der Scheitel e, das Ende der Kehle g. Nun soll die Ansicht verändert, bis zur Mitte des Horizonts erhoben, und der Blick auf diese Stelle, wo der Buchstabe s steht, gerichtet werden: so hier. Nun ziehe man eine gerade Linie von b nach s: so; ganz ähnlich diese übrigen Linien in ihren Abständen: so. Seht, wie die früher senkrechte (die „Scheidelinie“) nun schräg wird, ja, wie auch die andern Theile innerhalb ihrer Linien liegen bleiben: so. Auf ähnliche Weise könnten wir auch hier das andere Gesicht, das des Marcus Cato, abwärts, aufwärts oder geradeaus sehend, in Halbprofil, Drittelprofil oder ganze Vorderansicht wenden, in tausenderlei verschiedene Lagen. Doch wollen wir die Wiedergabe der Erscheinungen aller Dinge in der Verkürzung auf einen andern Tag verschieben. Denn sie ist, wie es mir wenigstens scheint, von der grössten Schwierigkeit. Jetzt sei mir genug, dass ich sie Euch kurz angedeutet habe.

Aber Ihr scheint mir doch etwas anderes zu treiben, und ich fürchte, dass ich schon anfange, Euch höchlichst lästig zu sein. Da Ihr aber einmal den Anfang gemacht habt, so haltet auch aus: ich habe hier ein wenig über Stellung und Bewegung zu sprechen:

Die Stellungen also, woher die Standbilder den Namen haben, sind theils aufrecht, theils gebeugt, theils aber auch schief.

Aufrecht sind diejenigen Stellungen, welche in ihrer natürlichen Anordnung bleiben und durchaus nach keiner Seite hin neigen: wie wenn wir stehen. Gebeugt sind die, welche nur erst aus der geraden Richtung weichen: wie wenn wir vornüber oder hintenüber liegen. Schiefe sind es aber, wenn man das Gesicht irgendwohin wendet oder die Glieder zu einer Thätigkeit verdreht. Für sie alle liegt die sicherste Norm in den Grenzen, welche die betreffende Wirkung gutheisst. Denn jeder Körper muss, wenn seine äussersten Theile sich nicht von allen Seiten her zusammen- und nach dem Mittelpunkt zu das Gleichgewicht halten, nothwendigerweise zusammenbrechen und hinstürzen. Stehen wir daher so hier auf einem Fusse, und lassen wir bei einer Bewegung des Körpers den Kopf weiter aus der geraden Richtung weichen als den Fuss, so müssen wir hinfallen. Das ist am augenscheinlichsten an denen zu sehen, welche die Griechen „Schoinobaten“, die Unserigen gar nicht zu unpassend

dixere, Illorum enim corpora sic librantur, ut si quam in partem inclinarint, iamiam ecce casuros speramus, Sin uero uortatur in dextram facies, perpendicularem ipsam ab extremo narium lineam, dextri pedis quo semper inniti solemus exteriorem nodum non pro-
5 gredi, Aut si in sinistram, interiorem sinistri uix attingere, Sinistrum uero pedem non longius ab dextro ire quam pedis unius spacio,

Motuum uero, neque enim que a principibus philosophiae, ipsoque Platone nostro dicta de statu motuque sunt, repetenda nobis
10 hoc ipso in loco duximus, queidam sunt primi, ut quom incipimus moueri, Queidam medii, Quom intra inicium finemque uersantur, Queidam ultimi quom ad finem fere peruenerint, nec dum firmantur, Si enim firmarentur, Status quidem dicendi essent, non motus, Quare et illi Status laudantur, quei uel a motibus facti uidebuntur,
15 uel in motus transierint, Motus praeterea aut sunt faciles, aut uiolenti, Faciles motus sunt quei remisse nulloque fiunt conatu, ueluti quom deambulatur, Violenti sunt quei uires conatusque uehementiores exprimunt, ueluti quom accurritur Quom trahitur pelliturque huc uersus et illuc, Eiusmodi sexcentae sunt uarietates, Alii fiunt
20 huc illuc in Rectum, Alii in dextram, Alii in sinistram, Alii feruntur in sursum, Alii in dehorsum,

Est autem uti status et motus. ita et ocium, Ocium uero alterum est liberale, Illiberale alterum, Liberale est ueluti quom philosophos mortem commentantes, uti apud Aristophanem Socrates est,
25 in cista suspenderimus, Illiberale uero iam dudum in omnium pictorum consuetudinem uenit, Precipueque solitum fieri a Mantenio no-

„Funambuli“ (beides heisst „Seiltänzer“) genannt haben. Deren Körper werden ja so im Gleichgewichte gehalten, dass wir, wenn sie sich nach einer Seite hin etwas neigen, schon erwarten, jetzt würden sie im Augenblick fallen. Wird aber das Gesicht nach rechts gewandt, so darf die von der Nasenspitze herabgehende Senkrechte nicht über den äussern Knöchel des rechten Fusses, auf den wir uns immer zu stellen pflegen, hinauskommen; oder nach links, so darf sie kaum den innern Knöchel des linken Fusses berühren; der linke Fuss aber darf nicht weiter als einen Fuss breit vom rechten sich entfernen.

Von den Bewegungen — wir glaubten hier an dieser Stelle nicht wiederholen zu sollen, was die Fürsten der Philosophie und selbst unser Plato über Stellung und Bewegung gesagt haben — sind einige Anfangsbewegungen: wie wenn wir beginnen uns zu bewegen; andere sind mittlere, wenn sie zwischen Anfang und Ende liegen; andere sind Endbewegungen, wenn sie nämlich fast zu Ende gelangt sind, aber auch dann nicht angehalten werden: denn, würden sie angehalten, so müsste man sie Stellungen nennen, nicht Bewegungen. Daher auch lobt man diejenigen Stellungen, welche aus Bewegungen entstanden zu sein scheinen oder in Bewegungen übergehen. Ausserdem sind die Bewegungen entweder gefällig oder gewaltsam. Gefällig sind diejenigen, welche gelassen und ohne Mühe vor sich gehen: wie wenn man spazieren geht. Gewaltsam sind diejenigen, welche stärkere Kraftentwickelung und Mühe ausdrücken: wie wenn man läuft, hin- und herzieht oder stösst. Tausenderlei verschiedene Arten gibt es davon. Manche sind geradeaus gerichtet hier- und dahin, andere nach rechts, andere nach links, andere gehen nach oben, andere nach unten.

Es gibt aber, wie Stellung und Bewegung, so auch Ruhe. Etwas anderes ist die edle, etwas anderes die gemeine Ruhe. Eine edle ist's, wenn wir z. B. Philosophen, die über das Wesen des Todes nachsinnen, wie es bei Aristophanes mit Sokrates geschieht, in einer Kiste schweben lassen.[1] Die gemeine dagegen ist schon längst bei allen Malern in Gebrauch gekommen, namentlich ist sie aber

[1] In den „Wolken“ des Aristophanes, Vers 220 fg., erscheint Sokrates in seinem Beobachtungsraume, einer schwebenden Kiste über dem Dache seines Hauses. Von da aus ruft er die Wolken herbei.

stro, ubi negligentes famuli modo accumbunt, modo dominorum imperia deoscitantes expectant, modo inertes, stupidique manent, Quod oportune factum si fuerit, iocunditatem simul atque ex uarietate graciam afferet,

Sed enim superioris perspectiuae species, quas tamen de Hermogene mutuabor Regi tuo, potissimum duae, σαφήνεια Quom scilicet spectancium oculi quadam afficiuntur perspicuitate, Sic,

In medio classes aeratas actia bella
Cernere erat, totumque instructo Marte uideres
Feruere Leucatem, auroque effulgere fluctus,

Itemque illud,

Namque videbat uti bellantes pergama circum,
Hac fugerent graii, premeret troiana iuuentus,
Hac phrygas instaret curru cristatus Achilles.

Et Εὐκρίνεια Quom uidelicet ex ornatu queque suo ac decore placent, Sic,

saeuit in medio certamine mauors
Celatus ferro, tristesque ex aethere diuae,
Et scissa gaudens uadit discordia palla,

Posterioris autem huius tres, ἐνάργεια, Quando scilicet ex ea re quodque praecesserit, quodque fit, euidentissime repraesentatur, Sic,

et uersa puluis inscribitur hasta;
leuique patens in pectore uulnus,

bei unserm Mantegna zur Gewohnheit geworden, bei dem die Bediensteten bald nachlässig niedersitzen, bald gähnend die Befehle ihrer Herren erwarten, bald in stumpfsinniger Trägheit verharren.[1] Geschähe dies in passender Weise, so würde es zugleich erfreulich und vermöge der Abwechslung reizvoll wirken.

Nun aber, von der zuerst erwähnten (physiologischen) Perspective gibt es vor allem zwei Gattungen, die ich jedoch Deinem Hermogenes entlehnen werde, Regius.[2] Die „σαφήνεια", wenn irgendetwas ganz Klares auf die Augen der Hinsehenden wirkt so:

In medio classes aeratas Actia bella
Cernere erat, totumque instructo Marte videres
Fervere Leucatem, auroque effulgere fluctus.[3]

Ebenso hier:

Namque videbat uti bellantes pergama circum,
Hac fugerent Graii, premeret Trojana juventus,
Hac Phryges, instaret curru cristatus Achilles.[4]

Und die „εὐκρίνεια" (hier in ungewöhnlicher Bedeutung erklärt durch Folgendes): wenn z. B. etwas durch Ausschmückung und schönes Aussehen gefällt, so:

saevit medio in certamine Mavors
Celatus ferro tristesque ex aethere divae,
Et scissa gaudens vadit discordia palla.[5]

Von dieser letztern gibt es drei Arten: die „ἐνάργεια", wenn aus einer Darstellung auf das klarste hervorgeht, was vorangegangen ist und was geschieht, so:

et versa pulvis inscribitur hasta;
levique patens in pectore vulnus[6];

[1] Vgl. S. 83 der Einleitung.
[2] Für das Folgende vgl. S. 50 der Einleitung.
[3] Vergil, „Aeneis", VIII, 675 fg.
[4] Vergil, „Aeneis", I, 466 fg.
[5] Vergil, „Aeneis", VIII, 700 fg.
[6] Vergil, „Aeneis", I, 478; XI, 40 (letzteres citiert von Quintilian, „de institutione oratoria", VI, 2).

ἔμφασις. Quom quid ex ea ipsa re futurum iam sit commostratur Sic,

Constitit in digitos extemplo arrectus uterque,
Manet imperterritus ille,
Hostem magnanimum opperiens, et mole sua stat,

Ἀμφιβολία Quoties dubium fit, que medio locata res est, huc potius an illuc referri oporteat, Sic,

Lora tenens tamen,

incertum enim uideri posset, idne sit quamquam haereat

curru resupinus inani,

an quamquam

ceruixque comaeque trahantur
Per terram,

Scilicet inter illas, media, Vt enim altera manifestiorem que nondum acta est, rem facit, Altera futuram ostendit, Ita et hec rem utrinque dubiam proponit, quod in Polignoto thasio pellaudarunt, Fertur is militem ita pinxisse, ut diiudicari haud ullo sane pacto potuerit,

conscendere mallet
Miles equum, an mallet equo descendere miles,

quam rem et ipsi nos Sculptura nuper imitati sumus, An non Homericum illud glauci,

Ante alios semper magnis excellere rebus,

„ἔμφασις“, wenn gezeigt wird, was aus der Sache selbst noch hervorgehen wird, so:

Constitit in digitos extemplo arrectus uterque;
manet imperterritus ille,
Hostem magnanimum opperiens, et mole sua stat[1];

und „αμφιβολία“, sobald zweifelhaft wird, ob etwas, was die Mitte hält, mehr auf dies oder jenes bezogen werden soll, so:

Lora tenens tamen,

wobei ja unsicher erscheinen konnte, ob dies geschah, obgleich er hing

curru resupinus inani,

oder obgleich

cervixque comaeque trahantur
Per terram[2],

also zwischen jenen beiden die Mitte haltend. Wie nämlich die erstere etwas, das noch nicht geschehen ist, deutlicher macht, die zweite es in der Zukunft zeigt, so stellt diese es als beiderseits zweifelhaft hin. Das wurde an Polygnot aus Thasos sehr gelobt. Dieser soll einen Krieger so gemalt haben, dass man durchaus auf keine Weise herausfinden konnte, ob

conscendere mallet
Miles equum, an mallet equo descendere miles[3],

was auch wir neulich in Sculpturarbeit nachgeahmt haben. Sollen wir denn nicht den Ausspruch des Glaukos bei Homer

Ante alios semper magnis excellere rebus[4]

---

[1] Vergil, „Aeneis“, V, 426 (Quintilian, VIII, 3); X, 770 fg.

[2] Vergil, „Aeneis“, I, 476 fg. (Quintilian, VII, 9).

[3] Diese Verse stehen, metrisch verbessert, in dem Gedichte des Gauricus „Ζωγραφία“ (Vers 47 fg.), das wir auf Seite 84 fg. mitgetheilt haben.

[4] Homer, „Ilias“, VI, 208.

habere in animo semper debebimus? Item et νόημα, quoties plus quam fiat intelligitur, cuius generis fuisse aiunt picturas Protogenis Sic,

Trunca manum pinus regit,
Demissum lapsi per funem,
Indutus at olim
Demolos cursu pallantes troas agebat,

Sed in omnibus hisce praeterquam in Amphibolia unico hoc semel Poetae, nam qui apud Sculptores nostros inuenias? exemplo contenti erimus,

Intextusque puer frondosa regius ida
Veloces iaculo ceruos cursuque fatigat,
Acer anhelanti similis, quem praepes ab ida
Sublimem rapuit pedibus Iouis armiger uncis,

que rogo Enargia? Quid uero et hec que sequitur Emphasis?

Longaeui palmas nequicquam ad sydera tollunt
Custodes,

Quid uero et hoc postremum?

Saeuitque canum latratus ad auras,

quam multa ex eo intelligentur? Pueri certe speciosissimi pacienciam, Intemperantissimi raptoris incontinenciam, qui nec stragula quidem expectarit,

Sed iam de Graphice satis.

Altera uero Ductoriae pars, quam ψυχικὴν hoc est animacionem uocauimus Sola quidem μιμησι[1] continebitur, hoc est imitacione,

[1] Soll wol heissen μιμήσει.

immer im Sinne haben? So auch „νόημα“, so oft mehr wahrgenommen wird als geschieht. Von dieser Art sollen die Malereien des Protogenes gewesen sein, so:

Trunca manum pinus regit;
Demissum lapsi per funem;
Indutus at olim
Demoleos cursu pallantes Troas agebat.[1]

Aber bei ihnen allen, ausser der „Amphibolie“, werden wir uns an dem folgenden einzigen, zusammenfassenden Beispiele des Dichters — denn wie könnte man bei unsern Bildhauern eins finden — genügen lassen:

Intextusque puer frondosa regius Ida
Veloces jaculo cervos cursuque fatigat,
Acer anhelanti similis, quem praepes ab Ida
Sublimem rapuit pedibus Jovis armiger uncis.[2]

Seht Ihr die „Energia“? und welche „Emphasis“, die dann folgt?

Longaevi palmas nequicquam ad sydera tollunt
Custodes,

und dann hier zuletzt:

saevitque canum latratus ad auras.[3]

Wie vieles sieht man nicht hierin! Gewiss des schönen Knaben Geduld, des zügellosen Räubers Gier, der nicht einmal den Pfühl erwarten kann.

Doch jetzt genug von der „Graphik“.

(V. Nachahmung.[4])

Der zweite Theil des „Treibens“ aber, den wir „Psychike“, das ist „Beseelung“, nannten, wird allein aus der „Mimesis“, das ist der „Nachahmung“, bestehen. Sie ist, wie mir scheint, von so starker

[1] Vergil, „Aeneis“, III, 659; II, 262; V, 264 fg. (Quintilian, VIII, 3, 4).
[2] Vergil, „Aeneis“, V, 252 fg.
[3] Vergil, „Aeneis“, V, 256 fg.
[4] Hierzu vgl. Seite 58 fg.

Cuius tanta ut mihi uidetur, uis est, ut uel solam eam posse Sculptori satis esse affirmarim, Ecquid tam multa? quam Angustissimis ecce terminis Sculpturam, finiuimus, quam facilem ecce uiam commostrauimus? certam breuem Antiquissimam, Et que sola Lysippum eo usque perduxit, ut ab alio se effingi etiam edicto uetuerit Alexander, Credendum est enim ostensam hanc sibi ab Eupompo pictore, ac uere Eupompo uiam tenuisse semper, neque ab ea unquam diuertisse, Ille etenim quaerenti Lysippo, quem potissimum artificem sequeretur, commostrata multitudine, respondisse fertur, naturam eam imitandam, non Artificem, Nos quoque hortamur, admonefacimusque identidem omnes quei Corynthii, non thuscanici esse cupiunt, ube corporis circumscriptionem fecerint, remque ad gestus Symmetriamque perduxerint, naturam ipsam diligenter inspiciant, habeantque et elegantissima et pulcherrima corpora, nam, quod Zeusis Crotoniatas docuit, Perfectam in uno corpore pulcritatem haud facile inuenias, Si nudos inquam fecerint, nuda, et quos uoluerint gestus aptissime imitantia, unde singulorum membrorum iuncturarum, neruorum, uenarum, rugarumque paricionem ad suum opus deducere possint, Scio quid ridetis, Arguciculi estis plus quam speraram, Alia quidem apparent in Herculis, quoniam Hylae non licet tergo, Lacertis, pectore, cruribus ac toto denique corpore, hydram conficientis, Alia cum Anthaeo Luctantis, Alia tauro cornua dissipantis, Alia aliter agentis, Dulciter tamen, ac non uti ab eo factum est, qui Coleonum ad Pauli nuper posuit, Ille enim ita ut aiunt cruditer equum imitatus est ut non aliud quam denudati equi facies uideatur,

Sed satis quidem ut arbitror a nobis dictum est, De ea parte quam maximam putauit Donatellus, designacionem, ac rusticioribus uerbis, que tamen si pensitentur, dexteraque adiiciatur, Sane quam pulcherrimum opus efficient.

Wirkung, dass ich behaupten möchte, schon sie allein könne für den Bildhauer ausreichen. Wozu denn so vieles? Seht doch, mit wie engen Grenzen wir die Bildhauerkunst umschrieben, welchen leichten Weg wir zu ihr gezeigt haben! einen sichern, kurzen, ganz alten Weg, der auch allein den Lysippos so weit geführt hat, dass Alexander andern durch ein Edict verbot, ihn bildnerisch darzustellen. Man muss ja glauben, dass der Maler Eupompos ihm diesen Weg gezeigt und er wirklich unter Glücks-Führung (εὖ-πομπῷ) immer den Weg eingehalten, niemals von ihm abgeschweift habe. Als Lysipp denselben fragte, welchem Künstler vor allem er folge, soll er auf die Menge gezeigt und geantwortet haben, die Natur hier solle man nachahmen, keinen Künstler. Auch wir ermahnen und erinnern ebenso alle, die Korinther, nicht Etrusker sein wollen: wenn sie erst den Umriss des Körpers gemacht und Haltung und Symmetrie hineingebracht haben, so mögen sie die Natur selbst fleissig betrachten, und sie werden die zierlichsten und die schönsten Körper haben, — denn, wie Zeuxis zu den Krotoniaten belehrend sprach: „Die vollendete Schönheit wirst Du in einem einzigen Körper nicht leicht finden" —; haben sie, sage ich, Nackte gemacht, so mögen sie nackte Körper betrachten, welche die beabsichtigten Gesten auch am passendsten nachahmen, von denen sie das Aussehen der einzelnen Glieder, der Gelenke, Muskeln, Adern und Falten in ihr Werk übertragen können. Ich weiss, worüber Ihr lacht, Ihr seid hellere Köpfe, als ich erwartet hatte. Anderes kommt zum Vorschein bei Hercules, während es bei Hylas nicht richtig wäre, an Rücken, Armen, Schenkeln, kurz dem ganzen Körper, wenn er die Hydra umbringt, anderes, wenn er mit Antäus ringt, anderes, wenn er dem Stiere die Hörner auseinanderreisst, anderes, wenn er anderes thut. Doch in maassvoller Weise und nicht wie der es gemacht hat, der neulich den Colleoni vor San-Paolo aufstellte. Denn dieser hat, wie man sagt, das Pferd so roh nachgemacht, dass es ganz das Aussehen eines gehäuteten Pferdes bekommen hat.

Doch ich habe nun, wie ich meine, genug über denjenigen Theil gesprochen, welchen Donatello für den vorzüglichsten gehalten hat[1], über die „Zeichnung", nur mit etwas ungeschliffenen Worten. Werden diese aber wohl erwogen, und kommt eine geschickte Hand hinzu, so werden sie gewiss ein wunderschönes Werk hervorbringen.

---

[1] Vgl. S. 128.

Nunc uero de altera parte dicendum esset, quam nos χημικην siue fusoriam nominauimus, que quoniam et feda et caliginosa est, eam si uidebitur, praetermittamus, Non enim cera non buxus, Sed creta, sed stercora, carbones follesque tractandi, Mouenda liparensis officina, Exercitandi Steropesque, Pyracmonque, Ac satis dudum estis hoc sermone nostro defatigati. REGIVS Nisi tu dicendo nos quidem nequaquam sumus audiendo, ut pro utroque agam, LEONICVS Perage, nec iam causari occipias, Tum Ego Sic,

Chimice unde infamis illa omnibus usitatissima saeculis ars dicta, que circa metallorum exalteracionem uersatur, In duas a nobis diuidetur partes, In formarum confectionem, et in metallorum informacionem, Formas autem nunc eas intelligimus, quae speciem de cera suscipiant, contineantque, ac postremo tandem fideliter reddant, In quibus Cretae potissimum natura consideranda, ne siet tenax, ne terrea, ne turpis, Mollitur deinde, subigiturque tomento uel uentre equino, pari porcione, quoad neutrius discrecio fiat, additis interdum cineribus latericioue puluere, Desiccatur, Eraditur, Excribratur, rursus perfusa aqua lutescat, neque durius neque mollius. Dicerem quid prima, quid secunda, quidue tercia sit illinicione obseruandum, quemadmodum postremo ferreis uinculis cogendae, Quemadmodum decoquendae humandaeque sint formae, nisi consulto uos hec ipsa uidere quam audire malim, Atque equidem puto uos in officinis istorum quei bellicas murorum machinas atque aera sonancia fundunt interfuisse,

In metallis uero ipsis informandis diligencior prorsus erit racio adhibenda, Ne chimistarum elogio, operam simul et carbones perdidisse uideamur, in qua quidem re summum erit metallorum naturam

(VI. Der Bronzeguss.[1])

Nun wäre von dem zweiten Theil zu sprechen, den wir „Chemike“ oder „Guss“ genannt haben, den wir aber, wenn es Euch recht ist, übergehen wollen, da er hässlich und rauchgeschwärzt ist. Denn hier sind nicht Wachs und Buchsbaum zu behandeln, sondern Thon, Dünger, Kohlen und Blasebälge; der Liparische Herd muss in Bewegung gesetzt, Sterope und Pyrakmon angestrengt werden. Und Ihr seid schliesslich müde genug von unserem Vortrag. Regius: Wenn Du es nicht vom Reden bist, wir, um für uns beide zu sprechen, sind es vom Hören keineswegs. Leonicus: Fahre fort, und fange ja nicht an, Ausflüchte zu machen. Da sagte ich:

Die „Chemik“, von der jene berüchtigte, von allen Jahrhunderten so vielgeübte Kunst den Namen hat, die sich mit Umbildung der Metalle beschäftigt, wollen wir in zwei Theile theilen, in das Anfertigen der Form und das Einformen der Metalle. Unter „Form“ verstehen wir nun aber, was vom Wachse seine Gestalt empfängt, sie beibehält und schliesslich getreu wiedergibt. Dabei kommt es vorerst auf die Beschaffenheit des Thons an, der nicht zäh, nicht erdig, nicht unrein sein darf. Dann wird er geweicht, zu gleichen Theilen so lange mit Stopfwerk oder Pferdedünger durchgearbeitet, bis davon nichts mehr zu unterscheiden ist, wobei man bisweilen Asche oder Ziegelstaub zusetzt. Er wird getrocknet, abgekratzt, durchgesiebt und mit Wasser begossen, dass er wieder lehmig wird, nicht zu hart und nicht zu weich. Ich würde sagen, was beim ersten, beim zweiten und beim dritten Überstreichen zu beachten ist, wie die Formen zuletzt mit eisernen Bändern zusammenzuhalten, wie sie zu dörren und in die Erde zu graben sind, wenn ich nicht absichtlich lieber wollte, dass Ihr das sähet anstatt es zu hören. Und ich denke ja auch, Ihr werdet in Werkstätten gewesen sein, wo Festungs-Kriegsmaschinen und Glocken gegossen werden.

Beim Einformen der Metalle wird nun vollends mit noch grösserer Umsicht vorzugehen sein, damit wir nicht, wie die Chemiker sich ausdrücken, zugleich Mühe und Kohlen verlieren. Dabei wird die Hauptsache sein, die Beschaffenheit der Metalle zu kennen und die

---

[1] Die hierzu gehörigen Ausführungen stehen auf S. 59—69 der Einleitung.

cognoscere, atque ube delicuerint ebullierintque informare, Neque uero est quod physiologica nunc adducam, uosque ego doceam que sit auri, argenti, aeris, stagni, ac caeterorum natura, Quidue ex horum confiat permixtura, Equidem nolo noctuam Athenas, aut uideri Chimicae sciens,

Intelligendum tamen aes temperari solere multis modis, Alia enim utuntur temperatura campanarii, Alia et nos, Que sciencia defuit Donatello, Nunquam fudit ipse, campanariorum usus opera semper, Illorum temperatura, Vicenae interdum, et ex qualitate aeris, trigenae Librae stagni in centenas aeris, Nostra uero aut Statuaria, aut Tabularis, aut Sigillaria. Statuaria hec, duodenae stagni in centenas libras aeris, tercia parte collectanei, Plumbum quidem ipsum aeri non admiscetur, Additur tamen plerunque ad colorem, Nigri plumbi porcio decima, Argentarii uero, id enim est albo nigroque pariter mixtis, uicesima, colorem contrahet, quem dixerunt graecanicum, Plumbi nigri duodecima addita Cyprio purpureum, Tabularis hec, Denae librae stagni in centenas aeris, Sigillaria uero hec, funditur aes collectaneum longo usu perdomitum, simul et orichalchus pari porcione, in singulas libras additis interdum binis unciis stagni, interdum si rutilus quaeratur colos tutia, Nam si albus Sic, Collectaneum aes depurgatum fundito, arsenici nitrique defumatorum ternas uncias in binas eius aeris libras, frustillatim coniicito, obturatum in uase percoquito, postremum infundito, dealbescet sic in speciem argenti, Si post noricas fornaces nobis ferrum eliquaretur, commodius plurima fieret colorum in aere diuersitas, Ac scite quidem Aristonidas, qui quum uesani Athamantis filium praecipitare uolentis furorem, et mox praecipitato illo residentis penitenciam uellet exprimere, ferrum et aes miscuit, ut eius rubigine per nitorem aeris relucente, rubor exprimeretur uerecundiae, Plerique tamen inuenti quei affirmarent, Si ferri scobem subtilissime delimatam, Arsenico pariter salique permixtam ardentissimis fornacibus diem totum calcinatam

letztern, sobald sie geschmolzen und ins Sieden gerathen sind, einzuformen. Es liegt mir aber fern, jetzt Naturgeschichte zu treiben und Euch über die Beschaffenheit von Gold, Silber, Kupfer, Zinn u. s. w. und das Resultat ihrer Mischungen zu belehren. Ich will doch nicht Eulen nach Athen tragen oder als Kenner der Chemie erscheinen.

Man muss aber wissen, dass es viele Kupfermischungen gibt. Denn eine andere Mischung brauchen die Glockengiesser, eine andere wir. Das war dem Donatello unbekannt. Niemals goss er selber, immer nahm er Glockengiesser zu Hülfe. Deren Mischung ist bisweilen 20, oder je nach Beschaffenheit des Kupfers 30 Pfund Zinn auf 100 Pfund Kupfer. Unsere aber ist entweder für Statuen, für Tafeln (Reliefs), oder für Siegel. Für Statuen ist es folgende: 12 Pfund Zinn auf 100 Pfund Kupfer, von dem ein Drittel zusammengelesenes ist. Blei selbst wird dem Kupfer nicht beigemischt, doch wird häufig der Farbe wegen $^1/_{10}$ Schwarzblei, von Silberblei aber, das eine Mischung von Schwarz- und Weissblei (Blei und Zinn) zu gleichen Theilen ist, $^1/_{20}$ zugesetzt, wodurch eine Farbe hervorgebracht wird, die man „griechisch“ nannte; $^1/_{12}$ Schwarzblei zu cyprischem Kupfer gethan, gibt Purpur. Für Tafeln ist es folgende: 10 Pfund Zinn auf 100 Pfund Kupfer. Für Siegel aber folgende: zusammengelesenes, durch langen Gebrauch abgenutztes Kupfer und Messing, zu gleichen Theilen, werden zugleich geschmolzen; zu jedem einzelnen Pfunde thut man bisweilen 2 Unzen Zinn, bisweilen, falls eine röthliche Farbe gewünscht wird, Tutia. Denn, falls eine weisse, macht man es so: schmilz zusammengelesenes und gereinigtes Kupfer schütte auf je 2 Pfund dieses Kupfers nach und nach 3 Unzen von abgedampftem Arsenik und abgedampfter Soda, erhitze es, in ein Gefäss eingeschlossen, und giesse es schliesslich ein, so wird es weiss werden, wie Silber aussieht. Wenn uns das Eisen hinter norischen Öfen geschmolzen würde, so wäre leichter eine grössere Mannichfaltigkeit von Farben im Kupfer hervorzubringen. Als Aristonidas die Wuth ausdrücken wollte des rasenden Athamas, der seinen Sohn hinabstürzen will, und die Reue desselben, wie er den Sohn hinabgestürzt hat und niedersinkt, mischte er sehr verständigerweise Eisen und Kupfer, damit die Röthe des Kupfers, durch den lichten Glanz des Eisens hindurchschimmernd, die Schamröthe ausdrücke. Viele gibt es aber, die behaupten: wenn man ganz fein gefeilten Eisenstaub, zu gleichen Theilen untermischt mit Arsenik und mit Salz, in ganz

feceris, adeo permolliri, ut argento atque aere facilius colliquari possit, Rursusque obdurari, si candens intingatur aqua frigida,

Liquatum aes emendatur sale tartaroque, Ebulliet, ipsoque in iactu depurgabitur a Scoria, iniectis laciniis Lini ceratis oleatisque, Ebullicionis autem permaturae signum, nonnulli dixerunt esse furfur iniectum, si peraccendi statim non effumando uideatur, Plerique dum Scoriam fecerit expectant, frustra uero speraris ullo quouis artificio, recte informari metallum posse, nisi iam decoctissimae prius formae, suas uti, quotue oportebit spiramentorum emissuras habuerit, Sed hec audiendo aut parum prosunt aut nihil, Igitur ad officinam, Ac si qua id racione uerbis explicari posset, non de ullo melius quam de poeta cognosceretis, quom sic ait,

Striduntque cauernis,
Stricturae calybum, ac fornacibus ignis anhelat,
Fluit aes riuis, aurique metallum,
Vulnificusque calybs uasta fornace liquescit,
Ingentem clypeum informant,

Sed quoniam saepius per imprudenciam euenit, medio ut iactu metalla defecerint, multum enim facit ne id ipsum accidat, si scierimus quota metalli cuiusque porcio correspondeat Argillae Ligno ac Cerae, Ponam hoc loco que inueni ab aliis tradita,

Singulis libris Argillae correspondebunt Nouem aeris, Ligni faginei XIIII, Cerae uero VI. Aeris albi VIII. uncia et semis, Cyprii VIIII drachmae III, Orichalchi VIIII unciae II ac semis. Stagni VIII[1] unciae X drachmae IIII, Argenti XI unciae VI. Plumbi XII, unciae IX. Auri XIX unciaeque tres, ut drachmae nouem efficiant unciam unam, nonnulli in quadratas formas cubitalis undique mensionis DII. Mill. pondo aeris dixerunt infundi oportere,

[1] Im Text der Original-Ausgabe von 1504 steht am Schlusse der Seite „Stagni VII“, doch wird die Zahl zu Anfang der folgenden Seite als „VIII“ wiederholt.

heissen Öfen einen ganzen Tag über calciniren lasse, so werde es so weich, dass es leichter als Silber und Kupfer zu schmelzen sei; und, glühend in kaltes Wasser getaucht, erhärte es wieder.

Geschmolzenes Kupfer wird gereinigt durch Salz und Weinstein. Es wird zum Sieden gebracht und wird beim Gusse von Schlacke gereinigt durch Hineinwerfen von Stückchen Leim, Pastinake und Olive. Ein Zeichen ganz reifen Siedens soll nach einigen sein, wenn Kleie, die man hineinwirft, im Augenblicke sichtlich entzündet wird ohne zu rauchen. Viele warten auch, bis es Schlacke ausgeschieden hat. Vergebens wirst Du aber hoffen, selbst mit allen möglichen Kunstgriffen, das Metall richtig einformen zu können, wenn die Form nicht erst sehr gut gedörrt ist und so viele Kanalöffnungen hat, wie oder wie viel nöthig sind. Doch, wenn man das blos hört, so nützt es wenig oder nichts. Also in die Werkstätte. Und könnte es auf irgendeine Weise mit Worten erklärt werden, so erführet Ihr es von niemand besser als vom Dichter, wenn er sagt:

Striduntque cavernis
Stricturae calybum, ac fornacibus ignis anhelat.
Fluit aes rivis aurique metallum,
Vulnificusque calybs vasta fornace liquescit.
Ingentem clypeum informant.[1]

Da es aber oft aus Unkenntniss geschieht, dass mitten im Guss die Metalle ausgehen, und zur Verhütung davon viel darauf ankommt, dass wir wissen, wie viel von jedem Metall dem Thon, Holz und Wachs entspricht, so will ich hier angeben, was ich von andern überliefert bekommen habe:

Jedem Pfund Thon werden entsprechen: 9 Pfund Kupfer, Buchenholz 14, Wachs aber 6, Weisskupfer 8 (Pfund) und $^1/_2$ Unze, cyprisches Kupfer 9 und 3 Drachmen, Messing 9 und $2^1/_2$ Unzen, Zinn (?) 8 und 10 Unzen 4 Drachmen, Silber 11 und 6 Unzen, Blei 12 und 9 Unzen, Gold 19 und 3 Unzen, wobei 9 Drachmen eine Unze ausmachen.[2] Einige haben behauptet, dass man in Formen von 1 Kubikelle 502 Tausend Pfund Kupfer eingiessen müsse.

[1] Vergil, „Georgica", VIII, 420 fg., 445—447.

[2] Das alte italienische Pfund hat in den meisten Städten, zu deren Ausnahmen Padua nicht gehört, 12 Unzen (vgl. Ersch und Gruber, „Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaften und Künste", Artikel: Pfund, im 21. Theil der III. Section), die Unze nach obiger Angabe 9 Drachmen.

sed quisque sibi homo prudens rem omnem certam faciet experimento, antequam fundat, Si tamen meminerimus semper meliorem esse condicionem eorum quibus res supersunt, quam quibus desunt, multoque semper oportunius hoc esse ut demi possit, quam ut addi oporteat, Nam quid ego dicam, de commissuris, Stultissimum quidem existimo ubei res semel integra fieri poterit, in frustra disiungere, ut iterum iungas, Si tamen ita necesse fuerit, Mihi quidem eas in triangulorum speciem fieri in hunc modum ∴[1] placeret, Nam et pertinacius haerebunt, et dissoluentur temere nunquam, Sed,

Regivs Sed, istud tuum memineris, Quaeso cur antiquam et infamem feceris artem Chimiam? Operae precium, Ego tum inquam Regi. Ferunt Pellem illam Arietis auream, ad quam cum delecta argiuum heroum manu, celeri prouectus est Iason Argo, non Pellem ipsam uti ex hoc eo Poetae finxerunt, Sed arietinis chartis fuisse librum, qui conficiendi auri et argenti racionem continuerit, Eius uero artis uti et caeterarum omnium innumerabilibus pene saeculis peritissimos dicunt fuisse Aegyptios, ac longo post tempore Diocletianum Caesarem ob proximarum rerum in ea prouincia suspicionem, conquaesitos undique artis illius libros omneis comburi iussisse, nequa diuicias compararent, Pecuniarumque copia fidentes, Romanis aliquando Aegyptii bellum inferre auderent, atque ex eo publice semper habitam flagiciosam, Sed si unquam, nunc certe flagiciosissimam, que perfida pleros iam regnaturos, iam mendicare coegit,

Nunc autem ad, Sed, illud nostrum reuertamus, iamque ad commodissimam Sculpturae speciem ἐκτύπωσιν que dici a nobis efformatoria potest pertranseamus, Nam de tota in uniuersum Sculpturae materia satis iam dictum uideri uelim,

Tractatur autem ea quadrifariam, Siquidem Creta, Gypso, Cera et Puluisculo conformamus,

[1] Im Text von 1504 steht freilich ..., was jedoch fehlerhaft ist, da es nicht „in triangulorum speciem" genannt werden kann.

Aber jeder Verständige wird sich bei allem immer erst durch einen Versuch vergewissern, bevor er ans Giessen geht; wenn wir nur daran denken, dass diejenigen immer in besserer Lage sind, die zu viel, als die zu wenig haben, und dass es immer zweckmässiger ist, etwas wegnehmen zu können, als etwas hinzufügen zu müssen. Denn was soll ich über Zusammensetzungen sagen? Ich halte für sehr thöricht, wenn etwas mit einem male ganz geschehen kann, es in Stücke zu theilen, um es dann wieder zu verbinden. Wenn es aber nöthig ist, so schiene es mir am besten, es in der Gestalt von Dreiecken, so ∴, zu machen. Denn die Stücke werden dann fester zusammenhalten und gewiss nicht leicht auseinandergehen. Aber . .

Regius: An Dein „Aber" wirst Du Dich schon noch erinnern —, bitte, weshalb nanntest Du die Chemie eine alte und verrufene Kunst? Das ist wichtig genug, Regius, sagte ich dann. Es heisst, das Goldene Vliess des Widders, zu dem Jason mit auserlesener Schar argivischer Helden auf der schnellen Argo gefahren ist sei gar nicht das Vliess selbst, wie die Dichter daraus gemacht haben, sondern ein Buch mit Blättern aus Widderhaut gewesen, das die Methode enthalten habe, Gold und Silber zu bereiten. In dieser Kunst, wie in allen andern, sollen die Ägypter fast unzählige Jahrhunderte lang sehr erfahren gewesen sein, bis nach langer Zeit Kaiser Diocletian voll argwöhnischer Furcht vor dem, was demnächst in jener Provinz vorgehen könne, befohlen habe, alle von jener Kunst handelnden Bücher zusammenzubringen und zu verbrennen, damit nicht die Ägypter Reichthümer zusammenbrächten und im Vertrauen auf Geldvorrath den Römern eines Tages den Krieg zu erklären wagten. Seitdem habe diese Kunst immer von Staatswegen für schändlich gegolten. Wenn aber je, so sei sie gewiss jetzt im höchsten Grade schändlich, da sie voller Falsch zu Bettlern machte, wer sich schon nahe der Herrschaft dünkte.

Wir wollen aber nun auf unser Aber zurückkommen und zur bequemsten Art der Sculptur, der „Ektyposis", die wir „Abformung" nennen können, übergehen. Denn ich möchte das bisher über das Material der Sculptur in aller Ausdehnung Gesagte für genügend angesehen wissen.

Sie wird aber auf viererlei Art gehandhabt, da wir ja in Thon, Gips, Wachs und Pulver abformen.

Creta Sic, Argillam ipsam fictilem accipito, In aquam colliquefacito, quod subsederit tenuius ad solem, ad furnum arefacito, in puluerem redigito, Excribratum paulo durius impastato, Mox quod uolueris sigillum ea semel imprimito, et siccatum figlina concoquito, Ita capillum etiam efformaveris,

Gypso Sic, illud uero calcis species est, Aiunt in Cypro et Thebis fodi, Sed nil refert, dum Bononiensis Appenninus mirum quam in ea urbe Gypsum abundat, Dum et Alpes id nobis sufficiant, Eius autem triplex est species Marmorosa, Glebosa, et Aluminosa, Marmorosa quidem utilior, nam et scalpitur ad Statuas et suum morem decocta pertinacior, Mirabilem ea nobis usum praestitit nuper ad lacum Sebinum, quem nunc accolae ab oppido quod ab eius uti arbitror portorio nomen acceperat, Gypseum uti et ab ardea Benacum, etiam corrupto uocant, At quanta me noua uoluptate affecerunt illi lacus, illa eius prouinciae quam quidem oppidulatim peragraram iucunda felicitas, In Ethruria quoque ex eo Gypso toreumata mirati sumus, Quum ex alabastrite uiderentur, tantus erat lapidis illius nitor splendorque. Aluminosa uero si pelluxerit, ad id quod uolumus, longe commodior, nam de altera nihil oportet, decoquitur furno lente calido, teritur pilis ligneis, Excribraturque, Statim ut tepescente aqua permaduerit, superinfunditur, ube peraruerit, tolletur, Quod fieri salua re nunquam poterit, nisi prius oleo illitum, aut plus semicirculo fuerit occupatum

In Thon so: Nimm Bildner-Thonerde, löse sie in Wasser auf, trockne den feinen Bodensatz an der Sonne oder am Ofen und pulverisire ihn. Ist er durchgesiebt, so mache einen etwas zähen Teig daraus, dann drücke ein beliebiges Siegel nur einmal darauf, trockne es und dörre es in einem Töpferofen. So wirst Du jedes Haar abgedrückt finden.

In Gips so: Der Gips ist eine Art Kalk. Er wird, sagt man, in Cypern und Theben gegraben. Das kommt aber nicht in Betracht, solange der Bolognesische Apennin — wie gross ist nicht der Gipsreichthum in dieser Stadt — und die Alpen ihn uns in Fülle liefern. Es gibt davon drei Arten: marmorartigen, erdigen und alaunhaltigen. Der marmorartige ist nützlicher, denn er wird zu Statuen gemeisselt, und ist ausserdem, nach seiner Art gebrannt, dauerhafter. Wunderbare Dienste hat er mir neulich geleistet am Sebinersee, den jetzt die Anwohner nach der Stadt, die meiner Meinung nach von dem auf ihn gelegten Zoll den Namen bekommen hatte, „Gypseus" nennen, wie sie, gleichfalls verderbt, den Benacus nach „Ardea" benennen.[1] Mit welchem Vergnügen erfüllten mich da von neuem diese Seen, jene heitere Glückseligkeit der Provinz, die ich ja Stadt für Stadt durchwandert hatte! Auch in Etrurien habe ich aus diesem Gips erhabene Arbeiten bewundert, weil sie aus Alabaster zu sein schienen: so glänzend und prächtig war der Stein. Der alaunhaltige Gips aber ist, wenn er durchscheinend ist, zu unsern Zwecken weit bequemer; vom andern (erdigen) ist ja nichts zu sagen. Er wird im langsam erhitzten Ofen gebrannt, mit hölzernen Stössern zerstampft, und durchgesiebt. Sobald er in lauem Wasser geweicht ist, wird er darübergegossen und, wenn er ganz getrocknet ist, weggenommen. Letzteres kann nie ohne Beschädigung des betreffenden Gegenstandes geschehen, wenn nicht erst Öl aufgestrichen ist, oder wenn mehr als eine Halbkugelform bedeckt wurde. Zuerst werden wir ja ein Stück,

[1] Wie bei der Ableitung des Namens Hercules von heros (S. 97), des Ausdrucks Coloss von κοῖλος (S. 142), so versucht sich Gauricus hier ein drittes mal als Sprachforscher, indem er vorschlägt, die jetzigen Namen des alten lacus Sebinus und lacus Benacus: lago „d'Iseo" und lago „di Garda" für Corruptelen von lago „gypseo" und lago „d'Ardea" zu erklären. Ferner gibt er auf S. 238 beim Erklären von „polire" und „τορνεύειν" eine neue Probe von Sprachvergleichung, an der er, „grammatico patre natus" (s. S. 200) besondern Gefallen fand.

Nam primum hoc, deinde et illud efformabimus, quoad integram rem habebimus, continebunt autem sese frustula firmius, si quod erat prius, excauatum inueniatur a posteriore, ut in commissuris, Emendabitur autem huiusmodi formula ad ceream rursus plumbeamue effigiem hoc pacto, Desiccato rursus, Sed furno calidiore, Quoties oportuerit in tepescentem aquam, si sis ceram immissurus immergito, Si Cauitas placuerit, post paululum ube infusa fuerit, effundito, Si uero plumbum proderit eam optime desiccari, plumbumque ipsum nigrum albo quod marchisitam uocant et antimonio temperari, XII porcione.

Cera autem efformabimus Sic, liquefiat primum, Mox ad eam racionem quam diximus superfundatur, uel si commodius fiet, in eam ipsa res commergatur emergaturque donec amictu uestita fuerit crassiore, frequencius, desecetur acie tenuissima, adaperiatur, iungaturque, Ad soliditatem infunditur Gypsum, Ad cauitatem uero que sola in his admiracionem habet, etiam uti docuimus, cera, sed si prius illam humor circumfluxerit liquidus, Cuius quidem inuenti racio, etsi in uno prius architecto quondam constiterit, iure tamen quando illius cum ipso deperierat, mihi debebitur. Cauitas uero ipsa, ube cretatum fuerit extrinsecus, accipito tanquam de Gn. Flauio rem secretissimam, replebitur Argilla quam edocuimus tomento et equino uentre subacta, mixtis puluere latericio, interdum molari, interdum uitreo, Siue etiam adustarum formarum, calce uiua, cineribusue,

Puluisculus uero qui optimus sit, diu queritari a multis solitum, Is autem aut Natiuus est, aut Facticius, Natiuus qui per se nascitur qualem nos nuper in agro Cremonensi deprehendimus, Facticius uero qui fit, Fit autem de ea materia que uim ignis omnem sustinere ac pati possit, Quare non unus habetur, alii enim ex

dann ein zweites abformen, bis wir den ganzen Gegenstand haben. Die Stücke werden sich aber fester zusammenhalten, wenn das früher geformte Stück von dem später geformten ausgehöhlt vorgefunden wird, wie es bei den Gelenken der Fall ist. Eine so geartete kleine Form wird für Wiedergabe in Wachs oder Blei folgendermaassen brauchbar gemacht: Trockne sie noch einmal aus, aber in einem stärker erhitzten Ofen. Tauche sie, wenn Du Wachs eingiessen willst, so oft es nöthig ist, in laues Wasser; wünschst Du es hohl zu erhalten, so giesse das Wachs, bald nachdem es eingegossen ist, wieder heraus. Wenn hingegen Blei, so wird es vortheilhaft sein, sie so gut wie möglich auszutrocknen und das Schwarzblei zu einem Zwölftel mit Weissblei, Marchesita genannt, und Antimon zu untermischen.

In Wachs werden wir aber so abformen: erst wird es geschmolzen, dann auf die gesagte Art darübergegossen, oder der Gegenstand selbst, wenn das bequemer zu machen ist, hineingetaucht und wieder herausgenommen, so oft, bis er mit einer ziemlich dicken Hülle überkleidet ist; dann wird es mit einer ganz feinen Klinge zerschnitten, aufgedeckt und wieder zusammengesetzt. Soll es massiv werden, so wird Gips eingegossen, soll es dagegen hohl bleiben, was davon allein bewundernswerth ist, gleichfalls, wie wir auseinandergesetzt haben, Wachs, doch nachdem es erst von hellem flüssigem Nass umflossen ist. Die Kenntniss dieser Erfindung wird man, wenn sie auch schon einstmals bei einem einzelnen Architekten vorhanden gewesen ist, doch von Rechts wegen, da sie mit jenem wieder untergegangen war, mir zu verdanken haben. Die Höhlung selbst — vernimm wie von Gnejus Flavius ein grosses Geheimniss — wird, wenn erst äusserlich Kreide aufgetragen ist, mit Thonerde angefüllt, die nach der gegebenen Vorschrift mit Stopfwerk und Pferdedünger durchsetzt ist, untermischt mit Staub von Ziegeln, bisweilen auch von Mühlsteinen oder Glas oder auch von gebrannten Formen, ungelöschtem Kalk oder Asche.

Welches Pulver aber das beste sei, wird seit lange von vielen andauernd untersucht. Es gibt einestheils natürliches, anderntheils gemachtes Pulver. Natürliches, das von selbst entsteht, wie wir es neulich im Cremoneser Gebiet gefunden haben. Gemachtes aber, das bereitet wird, wird aus einer solchen Materie bereitet, welche die Wirkung des Feuers ertragen und aushalten kann. Daher gibt es davon nicht

pumice, alii ex ossibus deustis, alii ex Scobe ferri, alii ex colliquato in fornacibus latere, alii ex Smirillo, alii ex rebus aliis, Ego uero omnes modis omnibus expertus aptissime utor uel ferrugineo uel latericio, Ferrugineus fiet Sic, Accipitur Scoria siue etiam Scobes ferri subtiliter delimata, Purgatur, Impubis pueri urina acetoue, Semimenstri spacio perfunditur, Aduritur fornacibus, Teriturque pilis, Itemque id rursus ac rursus dum ad eam tenuitatem peruenerit, qua tactum effugiet, Mox quando opus erit, humectatur aceto aquaue salsa. Latericius autem Sic, Lateres ardentissimis colliquati fornacibus simili modo teruntur, Simili etiam modo minutissimus puluis factus inebriatur, Conformatur stacionibus, admoueturque prunae, ut nihil humoris permaneat, denique perignescat, Quod si puerilem tantum urinam ebiberit, nullo fere opus erit igni, uix pauculo calore, candensque hoc naturae miraculum considerate infusum metallum non ampullescet, Non parum autem contulisse iudicabitur, antequam metalli iactus fiat, candelae fumus subiectus, praesertim si res ita subtiliter celatae fuerint, ut facile iniuriam pati posse uideantur,

Dicerem quidem hoc satis esse, nisi exornandus quoque nobis esset et finis, Constat autem finis perfectione, perfectio ipsa omnis perficitur, extremorum dimotione, et pulcritudinis inductione,

atqui extrema ut in caeteris rebus sunt Excessus et carencia, Excessus Scapello tolluntur et lima, Carencia uero medicabitur adiicione et adiunctione, Adiicione hoc modo, Terebratis crebro lateribus inducatur, uti oportuerit, cera, cretetur deinde, Mox et emissa cera, et Argilla decocta, infundatur sui generis metallum, Adiunctione uero, quom adglutinamus Sic, colliquatur ut mos est fictili uase oricalchus, additurque singulis eius libris uncia arsenici, teritur deinde

blos eine Art, es gibt vielmehr welche aus Bimsstein, andere aus gebrannten Knochen, aus gefeilten Eisentheilchen, aus in Öfen zerbröckeltem Ziegelstein, aus Schmirgel und anderm. Ich habe aber alle auf alle Arten probirt und verwende am passendsten Eisen- oder Ziegelpulver. Eisenpulver wird so gemacht: Man nimmt Schlacke oder auch Eisentheilchen, sehr fein gefeilt, reinigt sie, übergiesst sie während eines halben Monats mit Kinderurin oder Essig, brennt sie in Öfen und zerstösst sie mit Stössern, was man so lange wiederholt, bis sie eine solche Feinheit erlangt hat, dass die Theilchen der Berührung entgehen. Braucht man sie dann, so feuchtet man sie mit Essig oder Salzwasser an. Ziegelpulver aber so: Ziegel, die in ganz stark erhitzten Öfen zerfallen sind, werden auf ähnliche Weise zerstossen, als minutiösestes Pulver auch auf ähnliche Weise gefeuchtet. Es wird in Theilen geformt, an glühende Kohlen gebracht, damit keine Feuchtigkeit darin bleibt, und schliesslich stark gebrannt. Ist es nur erst mit Kinderurin durchzogen, so braucht man fast gar kein Feuer, kaum ein wenig Hitze; und glühendes Metall, vorsichtig eingegossen, wird, ein Wunder der Natur, nicht aufbrausen. Man hält auch für nicht wenig nützlich, vor dem Eingiessen des Metalls Kerzenrauch darüber zu lassen, besonders wenn die Gegenstände so fein ausgearbeitet sind, dass sie leicht Schaden nehmen zu können scheinen.

Ich würde nun das Gesagte für genügend erklären, wenn nicht auch das Fertigstellen von uns sorgfältig ausgeführt werden müsste. Das Fertigstellen besteht aber in der Vollendung, und die Vollendung selbst wird gänzlich vollendet durch Beseitigung der äusserlichen Fehler und durch Herbeiführung der Schönheit.

Die äusserlichen Fehler bestehen nun aber, wie bei andern Dingen, in Überschüssigem und Mangelndem. Das Überschüssige wird mit Meissel und Feile entfernt, dem Mangel wird abgeholfen durch Ansetzen und Anfügen. Durch Ansetzen auf folgende Art: hat man in die Seiten viele Löcher gebohrt, so thut man nach Bedürfniss Wachs darauf, verkreidet es und giesst dann, nachdem das Wachs herausgelassen und der (zum Verkreiden benutzte) Thon gebrannt ist, Metall von der betreffenden Sorte hinein. Durch Anfügen aber, wenn wir anschweissen, so: in einem irdenen Gefäss wird, wie es Brauch ist, Messing geschmolzen und zu je 1 Pfunde davon 1 Unze Arsenik gethan, nachher wird es in ehernem Mörser

in mortario aeneo, qui puluis permixtus boraci, inspergitur commissuris, apponiturque igni ad eliquacionem, conglutinantur plerunque aera, stagno, et pice, inductis ferro candenti.

Pulcritudo autem omnis perfecta uidebitur leuatura et coloracione, Leuatura quom delimationis asperitatem tollimus caelo, nitoremque superinducimus pumice, stilo calibeoue dente quem bronitorium uocant, Coloracione uero quom suum cuique parti colorem damus, Idque uel iactu ipso ex sciencia chimices quam praemostrauimus, uel post iactum, hoc modo, Albus color precipuus argento Sic, deducitur argentum optimum in brachteolas tenuississimas, malagmaturque uiuot deinde cum aqua nitri et aluminis ferreo superinducitur stilo, mergitur oleo feruescenti ad assacionem, imponitur prunae candenti, Ebullitur in aceto sale locio tartaroque, leuaturque rursus bronitorio, Aureus color ipso fit praecipuus auro, eadem racione qua et albus argento, nisi quod in oleo perfrigi non oportet, Id uero si temperatura carueri-stagno, aliter enim res agetur ipsorum brachteis, Fiunt et huiusmodi colores multis aliis modis, quei quoniam, nec ita perpetui, nec meliores, ne curauerimus, Croceus autem proueniet in praetextis color, Si perextersum sigillum candenti superimponatur laminae, quoad eum ipsum uidebitur colorem contraxisse, Frigescatque paulatim, Viridis si perhumectetur aceto salso, Niger, aut ex liquidae picis uernicacione, aut ex palearum, si prius emaduerit, suffumacione, Hi quidem nunc sat erunt, dum captabimus et reliquos, Nam ipsi oculorum ac pupillarum colores, de India Muranoque petendi, Sed de India sane in sua illa Minerua Phidias, de Murano nos et commodius et fortasse etiam melius.

Sed nunquid celaturam ipsam praeteribimus? non quidem ut

gestossen; dieses Pulver, untermischt mit Borax, wird auf die Anfügstellen gestreut und dem Feuer bis zum Schmelzen ausgesetzt. Oft werden Kupferstücke aneinandergeschweisst durch Zinn und Pech, indem man mit einem glühenden Eisen darüberfährt.

Die Schönheit aber wird gänzlich vollendet erscheinen durch Glätten und Farbigmachen. Durch Glätten, indem wir die rauhen Feilenspuren mit dem Ciselirstichel wegnehmen und Glanz hervorbringen mit Bimsstein, einem Griffel oder einem zahnförmigen Stahlinstrument, das man „bronitorium“ nennt. Durch Farbigmachen aber, indem wir jedem Theile seine Farbe geben, entweder während des Gusses mit Kenntniss der Chemie, wozu wir oben Anleitung gegeben haben, oder nach dem Gusse auf folgende Weise: Ausgezeichnete weisse Farbe erhält man so: Sehr gutes Silber wird in unendlich dünne Blättchen verarbeitet, durch Quecksilber erweicht, dann mittelst eines eisernen Griffels mit Soda und Alaunwasser aufgelegt, in siedend heisses Öl getaucht und auf glühende Kohlen gestellt. Zum Sieden kommt es in Essig mit Salz, Urin und Weinstein, und wiederum wird es mit dem Bronitorium geglättet. Ausgezeichnete Goldfarbe wird aus Gold selbst gemacht, auf gleiche Art wie weisse Farbe aus Silber, nur dass es nicht in Öl zum Sieden gebracht werden muss. Das aber, wenn die Mischung kein Zinn enthält; denn mit Blättchen von beidem (Gold und Zinn) zusammen wird man anders verfahren müssen. Solche Farben entstehen auch auf viele andere Weisen, die wir aber, da sie weder so dauerhaft noch auch besser sind, nicht beachten wollen. Gelbe Farbe aber wird sich ergeben zum Besatz, wenn man einen durch und durch gesäuberten Siegelabdruck auf eine weissglühende Platte legt, bis man sieht, dass er ganz die Farbe davon angenommen hat, und ihn allmählich erkalten lässt. Grün durch starkes Benetzen mit salzigem Essig, Schwarz entweder durch starkes Überstreichen mit flüssigem Theer oder durch Anrauchen von Erzschlacken in ganz nassem Zustande. Diese Farben werden für jetzt genügen, bis wir auch die übrigen gewinnen werden. Für Augen und Pupillen hat man die Farben aus Indien oder Murano zu nehmen; aus Indien hatte sie Phidias bei seiner Minerva, aus Murano haben wir sie bequemer und vielleicht auch besser.

Aber wollen wir denn das Ciseliren selbst übergehen? Nicht

eius raciones, quas omneis ostendimus, explicentur, Sed ut quid sit, quom celaturam dicimus intelligatur. Est autem celatura ut uno uerbo expediam, quom de plana superficie exculpimus effigiunculas excauando, In quacunque id fiat Regi materia, que persistat eadem semper neque imagines plus quam ex dimidio prominere uideantur, Potissimum tamen metallica, atque argento in Scyphis ad similitudinem huius quod circum supraque complexu terram continet caui coeli, quod a Pacuuio dictum, uti plemmyrium undosum a Vergilio, Sed alterum ornatu, dedit appellacionem huic parti, Alterum obtectu, Decultacioni,

Species eius, Anaglyphice quando exculpitur ut extent imagines, Diaglyphice quando insculpitur ad impressuram, Encolaptice quando laminae cudendo efformantur, quae maxime ad aurifices pertinent. Item et Toreutice Quom uasa fibulas, candelabra, et eiusmodi ancedimus, latine ut uideo proprie dicta politura, Nam quum nostri a τόρνῳ rotundum fecissent, quemadmodum ab ἅρπαγος rapacem, et a μορφὰ formam, quom deinde τορνεύειν uellent, non rotundare, quod ita oportebat aliam significacionem habere, Sed ab ipsis uerticibus in queis circumuoluitur tornus, polire dixerunt, τορνεύειν ipsum reddentes, quod plerunque ad eleganciam referri solitum, idque et posteriores tornare, In hac plerosque nobilissimos honestissime uersatos scimus, nam quantum hoc quam muscas consectatos nostris principibus praestitisset? Item et Ἐγκαυστικὴ quam inustoriam appellabimus, quecunque ea olim fuerit pingendi racio, cera in parietibus, postquam nec apud graecos ipsos grammaticos satis constat et iampridem exerceri desueuit, dehinc eam intelligamus que ipso tractatur Encausto quod Smalton uocant, usitatissimam,

dass wir die dabei vorkommenden Arten des Verfahrens, die wir alle gezeigt haben, nun erklären wollten; es soll vielmehr nur klar werden, was es heisst, wenn wir von Ciselir-Arbeit sprechen. Mit einem Worte ausgedrückt: Ciselir-Arbeit ist es, wenn wir auf einer ebenen Fläche kleine Bildchen durch Vertiefen ausprägen; gleichviel in welchem Material dies vorgenommen wird, Regius, immer wird sie sich gleich bleiben, und die Figuren werden nie mit mehr als mit ihrer Hälfte herauszuragen scheinen. Namentlich aber ist sie metallischer Natur, in Silber auf Pokalen, ähnlich jenem, der rundherum und oben die Erde enthält, umschlungen vom „gewölbten Himmelsgewölbe“ — das ist ein Ausdruck des Pacuvius wie „wellenreiches Plemmyrion“ ein Ausdruck Vergil's. Aber das eine gab durch Ausschmücken diesem Theile den Namen, das andere durch Bedecken, Verdecken.

Arten davon sind: „Anaglyphice“ (erhabene Arbeit), wenn herausgearbeitet wird, dass die Figuren vorstehen; „Diaglyphice“ (eingegrabene Arbeit), wenn hineingearbeitet wird, vertieft; „Encolaptice“ (getriebene Arbeit), wenn die Platten durch Schlagen ihre Form bekommen, was alles namentlich die Goldschmiede betrifft. So auch die „Toreutice“ (Herstellung auf der Drehbank), wenn wir Gefässe, Spangen, Candelaber und dergleichen ringsum bearbeiten, wie ich sehe, auf lateinisch besonders „politura“ genannt. Denn nachdem die Unserigen aus „τόρνος“ „rotundus“ gemacht hatten, wie aus „ἅρπαγος“ „rapax“ und aus „μορφά“ „forma“, so machten sie dann, als sie „τορνεύειν“ haben wollten, daraus nicht „rotundare“, weil man dies ja in anderer Bedeutung haben musste, sondern sagten von den Scheitelpunkten, in denen der „tornus“ („τόρνος“, Dreheisen) sich dreht, „polire“ (abgeleitet von „polus“, Drehpunkt), unter genauer Wiedergabe von „τορνεύειν“; das wurde meist auf das gefällige Aussehen bezogen (poliren), von den Spätern auch „tornare“ genannt. Hiermit haben, wie wir wissen, gar manche sehr Vornehme höchst ehrsam sich beschäftigt, und um wie viel besser hätte das doch unsern Fürsten gestanden als Fliegen nachzujagen! Ebenso auch die „Enkaustice“, die wir „inustoria“ (Einbrennen) nennen wollen. Gleichviel, in was diese Malweise einstmals bestanden hat — mit Wachs auf die Mauern zu malen —: da nicht einmal die griechischen Sprachgelehrten über sie einig sind und sie längst ausser Gebrauch gekommen ist, so wollen wir von jetzt an darunter diejenige Malweise verstehen, welche vermittelst des „Enkaustum“ (des Eingebrannten),

quom uidelicet argentum, aes, uitrumque pingimus, id enim pantochromaton, hoc modo, Teritur subtilissime in puluerem, Superfunditur deinde aqua, stiloque in pingendam partem inducitur, Postremo ad eliquacionem aduritur,

Quid uero plura? Ventum ad supremum est, Diximus de affinitate quam habeat Sculptura cum litteris, Aperuimus qualis esse deberet Sculptor, Recensuimus, unde, ubi, aut qua de causa cepisse potuerit, Declarauimus materiam Statuarum, Ostendimus quot essent Statuariae species, Diximus de Symmetria, De Lineamentis, De Physiognomonia, De Perspectiua, De Animacione, Chimice, Efformatoria, Exornacione, Postremo et De Celatura, equidem nihil arbitror restat, cur non satis a me factum esse putetis, quum non Sculptoriae modo unius artis, sed et totius Statuariae raciones omneis explicauerim, Nempe huc tendunt, huc referuntur et reliquae, non aliter quam scienciae et artes caeterae ad ipsam philosophiam.

Plastice Sic, Fiunt de Argilla in eum quem diximus morem effigies, Arescunt, figlina decoquuntur, Postremo quoniam id membratim conglutinantur colla e uiua calce et albumine ouorum, continuo statim, Inducuntur et nouissime colores linaceo nuceoue oliuo, quamquam nec pictoribus debere ceperint in Ethruria Plastae, Encausto enim deuitrant,

Proplastice autem dicitur quom futuri operis formam Plastes

das man „Smalton“ (Email) nennt, gehandhabt wird und allgemein in Brauch ist, wenn wir nämlich Silber, Kupfer und Glas bemalen, und zwar in allen Farben, so: man zerreibt die Farbe ganz fein zu Pulver, giesst Wasser darüber, trägt sie mit einem Griffel auf die zu bemalende Stelle auf und brennt sie schliesslich bis sie schmilzt.

Wozu aber noch mehr? Wir sind zum Ende gelangt. Wir haben von der Verwandtschaft gesprochen, in welcher die Bildhauerkunst mit den Wissenschaften steht. Wir haben offenbart, welcher Art der Bildhauer sein soll. Wir haben durchgegangen, von wo aus, wo oder aus welcher Veranlassung sie ausgehen konnte. Wir haben das Material der Statuen angegeben und gezeigt, wie viele Arten von Bildhauerkunst es gibt. Wir haben gesprochen über die Symmetrie, die Lineamente, die Physiognomik, die Perspective, die Beseelung, über Chemie (Giesskunst), Abformung, Ausschmückung, und schliesslich auch über das Ciseliren. So meine ich denn, werdet Ihr nichts wissen, dem ich nicht Genüge geleistet hätte, da ich nicht die Methoden allein der einzigen Sculpturkunst (worunter nach S. 126 die Metallkunst zu verstehen ist), sondern auch diejenigen der ganzen statuarischen Kunst insgesammt auseinandergesetzt habe. Nach ihr (nach der Metallkunst) streben, nach ihr richten sich auch die übrigen Arten, nicht anders wie die übrigen Wissenschaften und Künste nach der Philosophie.

(VII. Die übrigen Arten der Bildhauerkunst.[1])

Die Bildnerei so: Aus Thonerde werden auf die angegebene Weise Figuren gemacht, getrocknet und im Ofen gedörrt. Schliesslich werden sie, da dies gliederweise geschieht, immer gleich mit einem aus ungelöschtem Kalk und Eiweiss bestehenden Bindemittel zusammen geschweisst, und zuletzt mit Lein- oder Nussöl Farben aufgetragen. Doch haben die toscanischen Bildner schon angefangen, selbst hinter den Malern nicht zurückzustehen, denn sie glasiren enkaustisch.

Vorbildnerei aber heisst es, wenn der Bildner die Gestalt

[1] Hierzu vgl. Seite 69—71 der Einleitung.

creta finget, ueluti Quom Sculptor cera, protypus, et Architectus ligno modulus, Maximo hec olim in usu, nihil fere moliebatur nisi ex Proplastice, ex ea enim et futura deprehenduntur errata, et nullo prius quam fiant incommodo castigantur, multoque aliter quam isti nostri opinantur, ipsa res cicius expedietur proposito iam exemplari quod imiteris.

Tomice uero Simplicissima omnium species, ut que ipsa tantummodo sectione Glutino et picturacione perficiatur, Glutinum autem eius ichthiocolla, Item calx mastice caseusque pari porcione, simul omnibus contritis.

Paradigmatice itidem, Exprimuntur creta ceraue liquenti effigies, Gypsum mox infunditur, deinde calda aqua, ubei dissolutum saponem feceris ad marmorei nitoris graciam inebriatur, Defectus autem Gypso rursus addito castigatur.

Colaptice itidem Scalpello perficitur lima terebroque, ad nitorem postremo ipsum lympha et pumice, Glutinum uero si quid forte acciderit hoc, mansam masticem, atque in cerae modum perdomitam statim adapplicato, Item et Sic, picem, armenium, ceram admisceto, et concalfactis frontibus admoueto, Sed quo res expedicior fiat, In colaptice hec obseruanda, lapidem, dimetiri in longum septempeda, perpendiculari quam discriminatricem appellauimus linea medietatem definiri Ex intersecatu semicirculorum planum designari, Heinc atque inde pedali mensione corpus in latum definiri, Circino et oris et oculorum posituram deprehendi, altero pede statuto in perpendiculari, et altero ad extrema perducto, Sed in Academiam hanc nostram, ἀγεωμέτριτος nemo,

des künftigen Werkes aus Kreide bildet, wie es beim Metallkünstler aus Wachs „Vorbild", beim Architekten aus Holz „Modell" heisst. Einstmals war dies im weitesten Gebrauche, fast nichts wurde ohne Modellirung ins Werk gesetzt, bei der man ja künftige Fehler wahrnimmt und sie ohne Nachtheil noch vor der Ausführung verbessert. Im Gegensatz zu dem, was manche bei uns meinen, wird das Werk schneller vollendet, wenn man sich ein Modell hinstellt, das man nachzuahmen hat.

Die Schnitzkunst aber ist die einfachste Art von allen, und ihre Ausführung besteht nur im Schnitzen, Leimen und Anmalen. Der dabei gebräuchliche Leim ist Fischleim oder Kalk, Mastix und Käse zu gleichen Theilen gleichzeitig zerrieben.

Ferner das Copiren (Abgiessen). In Kreide oder flüssigem Wachs werden die Bilder abgedrückt, nun wird Gips eingegossen und der Abdruck dann zur Erzielung eines ansprechenden Marmorschimmers mit Wasser, in dem Seife aufgelöst ist, getränkt. Fehlt aber etwas, so wird es durch nochmaliges Hinzuthun von Gips verbessert.

Die Steinbearbeitung ferner wird mit Meissel, Feile und Bohrer, zum Glätten schliesslich mit klarem Wasser und Bimsstein ausgeführt. Zum Anleimen aber nimm sofort bei etwaigen Vorkommnissen gekauten und wie Wachs geschmeidig gemachten Mastix, oder mache es so: mische Pech, Bergblau und Wachs und bringe sie auf die erhitzten Verbindungsflächen. Aber damit die Sache leichter wird, ist bei der Steinbearbeitung zu beachten, dass man den Stein der Länge nach mit der „Septempeda" (einem siebenfüssigen Maassstabe) misst, durch eine Linie, die wir (auf S. 209) „Scheidelinie" nannten, die Mitte bezeichnet, mittelst sich schneidender Halbkreise die Fläche bestimmt, nach beiden Seiten hin durch Abmessen nach Füssen der Breite nach den Körper abgrenzt, mit dem Zirkel die Stellen für Mund und Augen auffindet, wobei man den einen Schenkel des Zirkels rechtwinklig feststellt und den andern aussen herumführt. Aber in diese unsere Akademie komme niemand ohne geometrische Kenntnisse.

Harum autem originem sane quondam olim de Aegyptio Sacerdote Solon acceperit, nobis quidem semper puellulis non licet,

Plasticen tamen ipsam Chaldaeus Moses antiquissimam est testatus, haud equidem inepte, cuius author deus ipse primus extiterit, neque uero aliter uideri debet, quam optimum eum fuisse Plastam, qui hos tam admirabiliter mundos ita formauit, Tanta uero plastices huius authoritas, ut eam nonnulli Sculpturae matrem appellarint, Fertur et a Dibutade Sicyonio Corynthi adinuenta, deamantis filiolae beneficio, Floruerunt autem in ea Promoetheus ob artis excellenciam dictus, raptum de coelo uitalem igniculum limo immisisse, Rhaetus, Ideochus, et qui primus inuenit ferrum fundere, atque ex eo statuam facere Theodorus Samii, Plastices etiam inuentores existimati.

(VIII. Berühmte Bildhauer.[1])

Den Ursprung dieser Kunstarten mag wol einstmals Solon von einem ägyptischen Priester erfahren haben, uns, die wir immer Kinder bleiben, ist es nicht vergönnt.

Die Bildnerei hat jedoch schon der Chaldäer Moses für uralt erklärt, und nicht mit Unrecht, da Gott selbst ihr erster Urheber gewesen ist und durchaus als der beste Bildner angesehen werden muss, der diese Welten so bewunderungswürdig gestaltet hat. So gross ist aber die Bedeutung der Bildnerei, dass manche sie die Mutter der Sculptur genannt haben[2]. Sie soll auch von Butades aus Sicyon in Korinth erfunden worden sein, dank seinem verliebten Töchterlein. Geblüht haben aber in derselben: Prometheus, dem wegen der Vortrefflichkeit seiner Kunst nachgesagt wurde, er habe vom Himmel den Lebensfunken geraubt und ihn dem Lehm eingesenkt, Rhoecus, (Ideochus)[3] und Theodorus aus Samos, der zuerst erfand, das Eisen zu schmelzen und eine Statue daraus zu machen.

---

[1] Hierzu gehört Seite 71—83 der Einleitung.

[2] Gemeint ist Pasiteles, von dem Plinius, „Naturalis historia", XXXV, 12 (45) 156 einen solchen Ausspruch berichtet. — Den Angaben dieses ganzen Abschnitts über antike Künstler liegt Plinius zu Grunde, dessen Text freilich zur Zeit des Gauricus noch manche Namen enthielt, die von der Textkritik jüngerer Zeiten beseitigt worden sind. Dem plinianischen Berichte sind sodann einzelne Mittheilungen, die namentlich auf Pausanias' „τῆς Ἑλλάδος περιήγησις" und altrömische Inschriften zurückgehen, eingefügt. Die Hauptquellen des Gauricus sind: für die antiken Bildner Plinius XXXV, 12 (43) 151—12 (45) 157; für die Holzschnitzer Pausanias, VII, 4, 531 fg.; für die Marmorkünstler Plinius, XXXVI, 4 (4) 9—5 (4) 43, Pausanias, IV, 30, 354, V, 17, 419 und 27, 448; für die Erzkünstler Plinius, XXXIV, 7 (18) 39—8 (19) 89, Pausanias, VII, 25 fg., 590—592 (nach ihm ist auch, im Gegensatz zu Plinius, das Vaterland Polyklets bestimmt); für die Caelatoren Plinius, XXXIII, 12 (55) 154 - 157, XXXIV, 8 19) 85, 8 (33) 90, XXXVII, 1 (4) 8. — In der Uebersetzung sind die Namen nach Detlefsen's Plinius-Ausgabe (Berlin 1873) verbessert und die Namen derjenigen Künstler, die nicht existiert haben und deren Existenz Gauricus nur aus damaligen, seither beseitigten Lesarten seiner Quellen folgern konnte, eingeklammert worden.

[3] Alte Lesart des Plinius XXXV, 12 (43) 152: „Ideochum Rhetum et Theodorum"; jetzt nur: „Rhoecum et Theodorum".

Eucirapus, Eugrammus, Lysistratus Lysippi frater, Demophilus, Gorgasus, Calchosthenes cuius officina ceramico uico nomen dedit, Possunius qui pisces finxisse dicitur, ita ut a ueris non facile discerneres, Arcesilaus cuius proplasticen pluris aiunt ueniisse solitam, quam caeterorum opera,

In Italia laudatissimus quondam Turanius Fregellanus Nostra etate Vitus Mazon Mutinensis, quem nuper nobis Gallia cum plerisque rebus apstulit, Vxor etiam eius finxit et filia Lucas Rubius Florentinus ex Aurifice Plastes, cuius inuentum, fictile opus encausto pingi, Andraeas eius ex sorore nepos, nullis quos ego uiderim posterior, Naturam existimes ipsam fecisse que huius manus effinxit, Nam quid ego uobis commemorem, Nannum miniatorem, Domitium figulum, et Andraeam crispum Patauinos?

Ligno uel Vergiliano carmine notissimus Daedalus rudis quidem artifex, ut qui a posterioribus longe fuerit superatus, Sed cuius opera cuncta diuinum quiddam habere uidebantur, Clarus et in Samo Smilis aeginensis quem Callimachus Scelmin appellauit, Dedali ipsius aetate, nec tamen et pari existimacione, non quod inferioris esset arte quam Dedalus, Sed quod minus magnis rebus usus, nullo fa- cinore, nulla regum familiaritate, nullo errore, nullis et calamitatibus insignis, Atheniensis quidem ille sororis filium interfecit, In Cretam uenit Minoni et filiabus aliquandiu iucundissimus fuit, Sed cognita mox eius a rege nequicia, in carcerem est detrusus, Inde cum filio

Für Erfinder der Bildnerei galten auch: Euchir, Eugrammus, Lysistratus der Bruder des Lysippus, Damophilus, Gorgasus, Chalcosthenes, dessen Werkstätte der Töpferstrasse den Namen gab, Possis, der Fische so nachgebildet haben soll, dass sie nicht leicht von wirklichen zu unterscheiden waren, und Arcesilaus, dessen Modelle gewöhnlich theurer verkauft worden sein sollen als die Werke der Andern.

In Italien besass in alter Zeit das höchste Lob (Turanius aus Fregellae)[1], in unserer Zeit Vitus Mazon (Guido Mazzoni) aus Modena, den uns neulich Frankreich mit vielen Dingen entführt hat. Auch seine Frau und seine Tochter übten die Bildnerei. Lucas Rubius (Luca della Robbia) aus Florenz, erst Goldschmied, dann Bildner, dessen Erfindung es ist, irdene Bildwerke enkaustisch zu bemalen. Andreas, sein Schwestersohn, der keinem, den ich gesehen habe, nachsteht. Die Natur selbst glaubst Du, habe gemacht, was seine Hand gebildet hat. Wozu soll ich Euch in Erinnerung bringen den Nannus Miniator, Domitius Figulus und Andreas Crispus, die aus Padua sind?

Durch Holzwerke ist aus der Dichtung Vergil's allbekannt Dädalus, freilich ein roher Künstler, der ja von Spätern weit überholt worden ist, dessen Werke aber doch alle etwas Göttliches zu haben schienen. Berühmt war auch in Samos Smilis aus Ägina, den Callimachus Scelmin nannte[2], gleichzeitig mit Dädalus, doch nicht ebenso geschätzt; letzteres nicht etwa weil er in der Kunst unter Dädalus stünde, sondern weil er, nicht in so grossen Verhältnissen lebend, durch kein Verbrechen, durch keinen Verkehr mit Königen, durch keinen Fehltritt und durch keine Unglücksfälle sich auszeichnete. Jener freilich, aus Athen, tödtete den Sohn seiner Schwester, kam nach Kreta, war eine Zeit lang dem Minos und dessen Töchtern sehr angenehm, wurde dann aber, als der König seine Schlechtigkeit erkannt hatte, ins Gefängniss geworfen; von da aus zugleich mit

[1] Alte Lesart, Plinius, XXXV, 12 (45) 157: „Turianumque a Fregellis accitum"; dafür jetzt: „Vulcam Veis accitum".

[2] Ein Epigramm des Kallimachos, das nur in verderbtem Text in den „Praeparationis evangelicae libri" des Eusebius, III, 8 (Migne, „Patrologia", Series graeca, Bd. XXI) erhalten ist, spricht von „σκέλμιον ἔργον".

simul effugiens, Inycum Siciliae urbem ad Cocalum applicuit, Siculi belli aduersus Cretenses causa fuit, scilicet eum Minone repetente et Cocalo perdenegante, a Cocali filiabus in tantum amatus, ut de Minonis morte in eius graciam deliberarint, Itaque per omnem Siciliam dispersa, in Italiam quoque ad nos eius fama peruenit, At uero hic aeginensis, angustiore patrimonio, nisi semel in Samum uectus, uix reor illeic ubi egregiam illam Iunonis Samiae Statuam fabricarat, notus.

Ebore nunquam satis elaudatus Phidias, et si fabulae credimus Pigmalion,

Gypso autem ob tenue artificium, nullus,

Marmore quidem innumerabiles, Sed quorum mihi memoria potior, hi Attalus Atheniensis primus ut putatur in Graecia Statuarius, Sed certe constat inicio multis antea saeculis et templa et statuas a Danao dedicatas, Dipoenus, Scylis, horumque discipulus Dorcylidas, Maedon Dorcylidae frater, Theocles, cum Egylo patre Lacedaemonii, Dionysius Argiuus, Simo aeginensis, Cleon Sicyonius, Malas Chius, cum Miciade filio et Antermo nepote, Phidias ipse Atheniensis, Alcman, et Agoracritus discipuli, Cersatides Calaber, et Bupalus, uti opinor Pharaeates templa deorum architectari et Statuas bonus effingere, Fortunae simulacrum Smirnaeis faciens, In uertice polum, in altera manu Amalthiae cornu ab Graecis habentem fecit, Tantum eius deae uim et facta declarans, quantum non ipse Homerus intellexit, qui connumerans eam in Cereris hymno, tanquam unam filiarum Oceani, nihil praeterea aliud addidit

seinem Sohne entfliehend landete er in Inycus, einer Stadt Siciliens beim Cocalus, wurde Ursache des sicilischen Krieges gegen die Kretenser, als nämlich Minos ihn zurückforderte und Cocalus ihn durchaus nicht herausgeben wollte, von Cocalus' Töchtern so sehr geliebt, dass diese ihm zu Liebe über die Ermordung des Minos nachsannen. Daher drang sein Ruf, durch ganz Sicilien verbreitet, auch zu uns. Smilis dagegen, aus Ägina, der sich nur auf dem engern Boden der Heimat bewegte, ausser dass er einmal nach Samos fuhr, war, glaube ich, kaum da bekannt, wo er doch jene herrliche Statue der Samischen Juno gemacht hatte.

Als Elfenbeinkünstler wird niemals genügend gepriesen Phidias und, wenn wir der Sage Glauben schenken, Pygmalion.

Als Gipskünstler wegen der geringen erforderlichen Kunstfertigkeit niemand.

Marmorkünstler gibt es ja unzählige. Im Gedächtnisse sind mir aber namentlich folgende: Attalus aus Athen, der für den ersten Statuenkünstler in Griechenland gilt; doch steht ganz fest, dass schon zu Anfang, viele Jahrhunderte früher, Tempel und Statuen von Danaos geweiht worden sind. Dipoenus, Scyllis und deren Schüler Dorcylidas, des letzteren Bruder Maedon, Theocles mit seinem Vater Egylos, alle aus Lacedämon, Dionysius aus Argos, Simo aus Aegina, Cleon aus Sicyon, Melas aus Chios mit seinem Sohne Micciades und seinem Neffen Archermus, Phidias selbst aus Athen, dessen Schüler Alcamenes und Agoracritus, (Cersatides aus Calabrien) [1], Bupalus, meiner Meinung nach aus Pharae, der es gut verstand, den Göttern Tempel zu bauen und Statuen zu bilden, der dem Standbild der Fortuna, das er für die Smyrner machte, über den Scheitel die Himmelskugel, in die andere Hand das ihr von den Griechen zugetheilte Horn der Amalthea gab: darin sprach er Macht und Thaten dieser Göttin deutlicher aus, als sogar Homer sie gefasst hatte, der die Fortuna im Hymnus an Ceres als eine der Oceanus-Töchter anführte ohne

[1] Alte Lesart, Plinius, XXXVI, 5 (4) 38 „Carsatides", wofür jetzt „Caryatides". Weshalb der vermeintliche Künstler aus Calabrien stammen sollte, ist mir unbekannt.

quantum nec deinde uix Pindarus, qui alia multa in fortunam dicens Pherepolin appellauit, Scopas, Timotheus, Bryax, Leocares, in Mausolaeo celando aemuli, Praxiteles infinitis prope operibus, Sed potissimum Venere Cupidineque deamatis clarissimus Archesitas, Cleomenes, Mnestratus, Eutychides, Philiscus, Timarchides, Policarmus, Heliodorus, Lysias, Agesander, Polydorus, Athenodorus, Craterus, Pythodorus, Polidectes, Hermolaus, Artemon, Timomachus, Caeterorumque innumera multitudo, Sed elegantissimo graeco Epigrammate celebratur Timomachi huius Medaea, que uidelicet amore saucia, natorum sanguine patris iniuriam ulciscens, et seruare, et occidere uelle uidebatur, Id autem opinor huiusmodi.

Quod natos feritura ferox Medaea moratur,
Praestitit hoc magni dextera Timomachi.
Tardat amor facinus, strictum dolor incitat ensem,
Vult non uult natos perderet ipsa suos.

In minimis autem operibus Myrmecides, et Callicrates admirandi, alterius quadrigulam alis muscae coopertam, alterius formicarum pedes, ita subtilissime scalptos traditum est, ut uix intenta propius acie peruideri potuerint,

Nostris uero temporibus scalpendo marmore insignes habiti, Ninus, cuias nescio, Nam semper hoc tantum usus est inscriptionis titulo, Nini opus, Antonius crispus, qui cum uobis fuit familiaritas, Petrus Insubres, Tullius, atque Antonius eius filii, Sed ne ego Tullium praeterierim illaudatum? Equidem ni uererer uisum iri amiciciae, non uerae laudi datum iudicium de illo meum, dicerem profecto scalptorum omnium quos ulla unquam uiderit aetas praestantissimum, neque indignis ornaretur honoribus, An quid non priora ingenia, priora et miracula rediere? Circumferebantur in pompae morem Taruisii epistyliorum coronae quas ille iunior uariis inter-

Weiteres hinzuzufügen, und fast noch deutlicher als Pindar, der unter vielem Anderen, das er über Fortuna sagt, sie „Städteträgerin" nannte. Scopas, Timotheus, Bryaxis, Leochares, die Concurrenten bei Herstellung des Mausoleums, Praxiteles, hochberühmt durch fast unzählige Werke, vor allem aber durch die liebreizenden Gestalten der Venus und des Amor. Arcesilas, Cleomenes, Menestratus, Eutychides, Philiscus, Timarchides, Polycharmus, Heliodorus, Lysias, Hagesander, Polydorus, Athenodorus, Craterus, Pythodorus, Polydeuces, Hermolaus, Artemon, Timomachus und eine unzählige Menge Anderer. In einem sehr hübschen Epigramme wird die Medea dieses Timomachus gepriesen, die dargestellt war, wie sie, von Liebe getroffen, den vom Vater erlittenen Schimpf durch das Blut der Kinder zu rächen, die Kinder erhalten und doch sie tödten will. Das lautet aber, meine ich, so:

Quod natos feritura ferox Medaea moratur,
Praestitit hoc magni dextera Timomachi.
Tardat amor facinus, strictum dolor incitat ensem,
Vult, non vult natos perderet ipsa suos.[1]

In Miniaturwerken waren Myrmecides und Callicrates bewundernswerth, von denen der eine eine kleine, von den Flügeln einer Fliege bedeckte Quadriga, der andere die Beine von Ameisen so überaus fein ausgeführt haben soll, dass sie kaum bei scharfem Hinsehen aus der Nähe genau zu erkennen waren.

In unseren Zeiten aber gelten für hervorragende Marmor-Bildhauer: Ninus, dessen Herkunft ich nicht kenne, da er immer nur die Bezeichnung „Nini opus" gebraucht hat, Antonius Crispus, der mit Euch befreundet war, Petrus Insubres und seine Söhne Tullius und Antonius. Sollte ich denn aber den Tullius ohne Lob übergehen? Fürchtete ich nicht den Schein, mein Urtheil über ihn mehr der Freundschaft als dem wahren Verdienste zu geben, so würde ich ihn wahrlich für den grössten aller Sculptoren, die je eine Zeit gesehen hat, erklären, und es würde ihm damit nicht unverdiente Ehre erwiesen. Sind nicht vergangene Geister, vergangene Wunder wiedergekehrt? In festlichem Zuge wurde zu Treviso das Kranzgesims einhergetragen, das er, noch

[1] Anonymes griechisches Epigramm: Jacobs, „Anthologia graeca" (1794), IV, 181 (III, 214). Timomachus war übrigens Maler, nicht Bildhauer.

celarat foliorum ornamentis, Aderat Crispus partim aemulacione quam cum patre Tullii gerebat, partim et tantae nouitatis fama permotus. Cunctis igitur admirantibus, qui tanta ueritate fieri potuerit? nunquam prius e marmore coronas factas fassus est quam gladiolo id ita esse deprehenderit, Quod mirius miraculum huic comparari poterit? Prudentissimum artificem Tullii celatura deceptum, Nec uero et frater qui cum summa est artis aemulacio laude minor, Sed et iure optimo laudatur in bois Christophorus Gobbius, In quo nisi unum hoc damnant quod assuetus Herculeos artus imitari, eo quidem sepissime paulo temerius utitur, Dignus et qui nominetur Brixiani praetorii architectura et Caesaribus Gaspar Mediolanensis, Clarus et ipse mastigophoro illa sua Venere noster Pyrgoteles. Laudantur et in Thuscia magni quidem profectus nisi admodum iuuenis periisset Bettus Maianus, Michelangelus Bonarotus, etiam pictor, Andraeas Souinius, Franciscus rusticus.

Aere quei sculptores claruerint prope innumerabiles, Colossorum autem molibus Ipse inprimis Phidias Atheniensis, qui et toreuticen adinuenit, Lysippus Sicyonius, Pryaxis Lysippi discipulus, Chares Lyndius, Romani Sp. Cornelius, et Neronis principatu Zenodorus, In minoribus autem signis Policletus uidelicet Argiuus non ut alii existimarunt Sicyonius, Speciebus rerum concipiendis quas phantasias uocant, summus, quod etiam Antiphilo pictori assignarunt, Alchamenes Phidiae discipulus, Heglias, Critias, Nestocles, Policleti discipulus Aristides, Cleon Sicyonius, discipulus Antiphanis de stirpe Policleti, Naucides, Leoncius, Cyclon, Pythagoras reginus, Item et Samius, Myron Eleuteriensis, buccula nobilitatus, Butyreus Licius eius discipulus, Eu-

jung, voller verschiedener Blattornamente gemeisselt hatte. Zugegen war Crispus, theils wegen des Wettstreites, in dem er mit Tullius' Vater stand, theils wegen des Rufes einer solchen Neuheit. Als nun Alle voller Bewunderung waren, wie man es mit solcher Naturwahrheit darstellen könne, bekannte er, nie seien vorher Bekränzungen aus Marmor gemacht worden, das sei ja wirklich wie auf einem feinen Dolche gearbeitet. Gibt es ein grösseres Wunder, das diesem zur Seite gestellt werden könnte: der gescheuteste Künstler liess sich täuschen durch die Ciselir-Arbeit des Tullius. Doch auch sein Bruder, mit dem er im regsten künstlerischen Wetteifer steht, steht ihm an Lob nicht nach. Mit grösstem Rechte wird aber auch Christophorus Gobbius bei den Mailändern gelobt, an dem man nur das Eine aussetzt, dass er, gewohnt, Herkulische Glieder nachzubilden, dies sehr häufig einmal an etwas unrechter Stelle thue. Nennenswerth ist auch Gaspar Mediolanensis wegen der Architektur und Kaiserbüsten des Brescianer Stadthauses. Berühmt ist auch durch seine geisselschwingende Venus unser Pyrgoteles. Gelobt werden ferner in Toscana: Bettus Majanus, von grosser Bedeutung, wäre er nicht in früher Jugend gestorben, Michelangelus Bonarotus, auch Maler, Andreas Sovinius, Franciscus Rusticus.

Fast unzählig sind die berühmten Erzkünstler. Durch Kolossalstatuen berühmt waren: vor allen der Athener Phidias selbst, der auch die „Toreutik" erfunden hat, Lysippus aus Sicyon, Bryaxis, Schüler des Lysippus, Chares aus Lindus, die Römer Spurius Carvilius und unter Nero's Regierung Zenodorus. Durch kleinere Statuen waren es: Polyclitus, offenbar aus Argos, nicht, wie andere gemeint haben, aus Sicyon, der grösste im Erdenken sogenannter „Phantasieen", was man auch vom Maler Antiphilus sagte; Alcamenes, Phidias' Schüler, Hegias, Critias, Nesiotes, Polyclet's Schüler Aristides, Cleon aus Sicyon, Schüler des Antiphanes aus Polyclet's Geschlecht, Naucydes, Leontiscus, Cydon, Pythagoras aus Regium, Pythagoras aus Samos, Myron aus Eleutherä, berühmt durch seine Kuh, sein Schüler (Butyreus[1] aus Lycien), Euphranor, sehr gelobt in jeder

[1] Alte Lesart, Plinius, XXXIV, 8 (19) 78 fg.: „. . . Hercules Isidori. Butyreus Lycius Myronis discipulus fuit"; dafür jetzt: „. . . Hercules, Isidoti buthyreus. Lycius Myronis discipulus fuit".

phranor in omni genere laudatissimus, Thelephanes Phoceus, Praxiteles, nam et aera etiam fecit, Hyphicrates, Cephisiodorus, Demetrius, Dynomenes, Phradmon, Daedalus, Euclides, Calamis, Canacus, Menechius, qui libros de arte sua scripsit, Chereas, Clesilaus, Eutyclides Pyromachus, Policles, Pyrrus, Syllanion, nullo mecum doctore nobilis, Naucerus, Niceratus, et qui etiam de sua arte scripsit Xenocrates, nam Perillus nullum impietate sua nomen est meritus, Bedas, Phoenix, Stypax Cyprius, et Pentalesius Atheniensis, cuius equidem opus fuisse existimo Aegireticam illam Mineruam, cuius et uultus et manus et pedes ex ebore, Reliquum ex auro partim in superficiem ducto, partim ex arte Chimia facto. In minimis uero laudatissimi Pyreicus, et mirae subtilitatis artifex Theodorus. Inuenio et Romae laudatum Blesamum Nouium

Qui miris Statuis urbem decorauit et orbem,

sed marmorarium puto potius quam Sculptorem,

Nostro quidem aeuo multi, Sed quei praecipue nominantur, Laurentius Cion, Fores in templo Martis Florentiae quae ad septentrionem, quaeque ad orientem spectant, Huius opus, Nam quae ad austrum, nescio cuius Vgolini. Desiderius qui Neapoli sculpsit fores nouae arcis, Scalpsit etiam egregie marmora. Pisanus Pictor in se celando ambiciosissimus. Donatellus ipse Cionis, ut putatur, discipulus, Aere, Ligno, marmore, laudatissimus, Plura huius unius manu extant opera, quam semel ab eo ad nos caeterorum omnium.

Andraeas Aluerochius Donatelli sed iam senis aemulus, disci-

Art (der Bildhauerkunst), Telephanes aus Phocis, Praxiteles, der ja auch eherne Statuen machte, Amphicrates, Cephisodorus, Demetrius, Dinomenes, Phradmon, Daedalus, Euclides, Calamis, Canachus, Menaechmus, der Bücher über seine Kunst geschrieben hat, Chaereas, Ctesilaus, Eutychides, Pyromachus, Polycles, Pyrrhus, Silanion, berühmt, ohne einen Lehrmeister gehabt zu haben, wie ich; Naucerus, Niceratus und Xenocrates, der gleichfalls über seine Kunst geschrieben hat; Perillus hat durch seine Gottlosigkeit keinen grossen Namen verdient; Boedas, Phoenix, Styppax aus Cypern (und Pentalesius aus Athen[1]), für dessen Werk ich jene Aegiretische Minerva halte, deren Gesicht, Hände und Füsse aus Elfenbein, deren übrige Theile aus theils aufgelegtem, theils chemisch hergestelltem Golde bestanden. Durch Miniaturarbeiten waren aber am berühmtesten Piraeicus[2] und Theodorus, ein Künstler von bewundernswerther Feinheit. In Rom finde ich auch den Blesamus Novius gelobt,

qui miris statuis urbem decoravit et orbem [3],

doch halte ich ihn mehr für einen Marmor- als für einen Erzkünstler.

In unserer Zeit sind es viele, hauptsächlich werden aber genannt: Laurentius Cion. Die Thüren am Marstempel zu Florenz, die nach Norden und die nach Osten schauen, sind sein Werk, die nach Süden dagegen sind von einem mir unbekannten Ugolinus. Desiderius, der in Neapel die Thüren des Castel Nuovo in Erz arbeitete, aber auch in der Marmorbearbeitung Hervorragendes leistete. Der Maler Pisanus, ehrgeizig bedacht auf die Anfertigung seines Porträts in Ciselir-Arbeit. Donatellus selbst, der für einen Schüler des Cion gehalten wird, in der Erz-, Holz- und Marmorkunst hochgepriesen. Von der Hand dieses einen Künstlers allein sind mehr Werke vorhanden als zusammengenommen von allen übrigen von ihm an bis auf uns.

Andreas Alverochius, der Nebenbuhler des Donatellus,

---

[1] Falsche Interpunktion der Worte des Pausanias, VII, 26, 591: „λίθου μὲν Πεντελησίου, Ἀθηναίου δὲ ἔργον Εὐκλείδου“ hat zur Annahme eines Künstlers jenes Namens verführt.

[2] Er war Maler.

[3] Dies ist der vorletzte Vers seiner Grabschrift, die in Gruter's „Corpus inscriptionum“, Bd. II, pag. 376, abgedruckt ist.

pulo Christi latus pertentante nobilitatus, celatura quoque eius et pictura magnopere commendatur, Postremo et ipse Aluerochii discipulus Leonardus Vincius, Equo illo quem ei perficere non licuit, in Bois maximo, pictura Symposii, nec minus et Archimedaeo ingenio notissimus. Florentini, ea nimirum urbs semper fuit harum artium mater, Sed et Donatelli discipulus Bellanus tuus Leonice Inter hos quoque nomen habebit, quamquam ineptus artifex. Quin et Bellani uti uolunt discipulus Andraeas Crispus familiaris meus, cuius inter Plastas quoque mencionem fecimus, podagrarum beneficio ex aurifice Sculptor.

Celatura uero insignes olim habiti Mentor, Acragas, Boetus, Mys, Antipater, Zopyrus, Scopas, Tauricus Cizicenus, Ariston, et Onychus Mithylenaei, Lesbocles, Prodorus, Pythodichus, Polignotus, Scinus, Physidonius Ephesius, Ledas, Stratites, Teucer Crustarius, Pyrrheas, Stratonicus philosophus, Canacus etiam Calamis, Tauriscus, Echateus, et praecipuam laudem gemmis consecuti, Pyrgoteles, Apollonides, Cronius Dioscorides. et qui Romae celatura Clodiana omnes euicit M. Canuleius Zosimus libertinae condicionis.

Passim quidem nunc omnes, Sed pauci propter quod commemorentur egregio aliquo opere insignes, nisi duo Aurifices Charodoxus Mediolanensis, et Franciscus Furnius Bononiensis,

doch erst als dieser schon ein Greis war, berühmt durch den Jünger, der Christi Brust betastet.[1] Auch seine Ciselir-Arbeit und Malerei wird sehr gepriesen. Schliesslich noch der Schüler des Alverochius, Leonardus Vincius, allbekannt durch jenes mailänder Kolossalpferd, das zu vollenden ihm nicht gegeben ward, durch sein Bild des Abendmahls, nicht weniger durch seinen Archimedischen Geist. Sie waren aus Florenz, und diese Stadt war in der That stets die Mutter dieser Künste. Doch auch der Schüler des Donatellus, Dein Bellanus, Leonicus, wird unter ihnen einen Namen haben, wenn auch ein ungeschickter Künstler. Und dann mein Freund Andreas Crispus, wie die Leute wollen ein Schüler des Bellanus, den wir auch unter den Bildnern erwähnt haben, und der, dank seinem Podagra, aus einem Goldschmiede ein Erzkünstler ward.

Im Ciseliren galten einst für berühmt: Mentor, Acragas, Boethus, Mys, Antipater, Zopyrus, Scopas, Tauriscus aus Cyzicus[2], Ariston und Eunicus aus Mytilene, Lesbocles, Prodorus, Pythodicus, Polygnotus, Scymnus, Posidonius aus Ephesus, Hedystrachides, Teucer, der erhabene Werke bildete, Pytheas, Stratonicus der Philosoph[3], Canachus, auch Calamis, Tauriscus, Hecataeus, und die besonderen Ruhm durch Gemmen erlangt haben: Pyrgoteles, Apollonides, Cronius, Dioscurides und Marcus Canulejus Zosimus[4] aus dem Stande der Freigelassenen, der in Rom alle mit seiner Clodianischen Ciselir-Arbeit besiegte.

Im Ganzen genommen sind zwar jetzt Alle ausgezeichnet; durch ein hervorragendes Werk, das ihre Erwähnung forderte, sind es aber wenige, nur die beiden Goldschmiede Charodoxus aus Mailand und Franciscus Furnius aus Bologna.

---

[1] Seine Colleoni-Statue ist auf S. 220 beurtheilt.

[2] Jetzt andere Interpunktion, Plinius, XXXIII, 12 (55) 156: „Stratonicus mox Cyricenus, Tauriscus etc.“

[3] Falsche Lesart, Plinius, XXXIV, 8 (19) 90, für: „Stratonicus ille philosophos (fecit)“.

[4] Vgl. die in Rom befindliche Grabschrift desselben im „Corpus inscriptionum latinarum“, Bd. VI, 2, pag. 1218, num. 9222, auf welcher die obige Nachricht beruht. Sie war schon dem Poggio und Fra Giocondo bekannt.

Nam Seuerum Rhauen natem ideo ad extremum distuli, ut plenius laudarem, qui miror ad me hodie cur non uenerit, Is mihi quidem uidetur Statuariae numeros omneis adimplere Sculptor, Scalptor, Celator, Desector, Plastes, Pictorque egregius, Nam si me heic nunc rogaretis qualem Sculptorem uelim, talem nempe ipsum uelim, qualem modo litterae adessent, Seuerum esse nouimus, Erunt quidem et nostro fortassis beneficio multo complures, quei post me Statuariam omnem exornabunt,

Interea uero danda sedulo nobis opera est, quando qua racione Ligna, Lapides, Argillae, Cerae, metalla, nobis simillima esse possint adinuenerimus, Ne quod Socratem dixisse ferunt, eis potius nos similiores esse uideamur,

Hec quum a me dicta essent, surreximus omnes, In ambulacionem Leonicus, Regius in quietem, Ego uero ad Calpurnium.

FINIS.

Denn den Severus aus Ravenna habe ich deshalb bis zuletzt aufgespart, um ihn, der zu meiner Verwunderung heute nicht zu mir gekommen ist, ausgiebiger zu loben. Er scheint mir alle Ansprüche in der Bildhauerkunst zu erfüllen als ausgezeichneter Erzkünstler, Bildhauer, Ciselirkünstler, Schnitzer, Bildner und Maler. Denn frügt Ihr mich jetzt hier, wie ich einen Bildhauer wünschte, so wünschte ich ihn genau so, wie uns Severus, besässe er noch wissenschaftliche Kenntnisse, bekannt ist. In Zukunft wird es, vielleicht auch durch unser Verdienst, noch weit mehr geben, die nach mir der gesammten Bildhauerkunst zur Zierde gereichen werden.

Unterdessen aber haben wir uns fleissig Mühe zu geben, herauszufinden, wie Holz, Stein, Thon, Wachs und Metalle uns ähnlich zu machen sind, damit nicht, wie Sokrates gesagt haben soll, umgekehrt wir ihnen mehr zu ähneln scheinen.

Als ich dies gesagt hatte, standen wir Alle auf, Leonicus um spazieren zu gehen, Regius um zu ruhen, ich aber um den Calpurnius aufzusuchen.

ENDE.

PERSONEN-VERZEICHNISS.

Die Namen der *Renaissance-Künstler* sind in Cursivschrift gedruckt.

Die Zahlen vor einem Strich — beziehen sich auf die Einleitung, nach dem Strich auf den Text.

Eingeklammerte ( ) Seitenzahlen verweisen auf die Anmerkungen der betreffenden Seiten.

A.

Acragas — 256 fg.
Adamantius 32. — 154 fg., 162 fg., 178-181.
Aeneas 27. — 100 fg., 160 fg.
Aetius — 142 fg.
Agatharchos — 100 fg.
Agoracritus — 248 fg.
Alberti s. Leon Battista Alberti.
Alcamenes (Aleman) — 248 fg., (Alchamenes) 252 fg.
Alexander der Grosse — 114 fg., 148 fg., 166 fg., 220 fg.
Alfons von Aragonien (78). —
Ammonius (7). —
Amphicrates (Hyphicrates) — 254 fg.
Andrea Alciati 4. —
Andrea Briosco oder Crispus s. Andrea Riccio.
Andrea Gallarato (45). —
Andrea Mantegna 33, 45, 49, 52-54, 59, 83, 85, 86, 89. — 138 fg., (197), 212, 215.
Andrea Pisano (Ugolini) 76. — 254 fg.
Andrea Riccio (Andreas Crispus) 3, (8), 72, 82. — 246 fg., 256 fg.
Andrea della Robbia (Rubius) 71. — 246 fg.
Andrea Sansovino (Sovinius) 76. — 252 fg.
Andrea Verrocchio (Alverrochius) 81, 82. — 254 fg., 256 fg.
Andrion Vicentinus — 138 fg.
Anonymus des Morelli (9), (49), 72, (73), (75), (77), (83), 86. —
Antipater — 256 fg.
Antiphanes — 252 fg.
Antiphilus — 252 fg.
Antonius Crispus s. Antonio Riccio.
Antonio Lombardo (Antonius Insubres) 73, 74. — 250-253.
Antonio Minello de' Bardi (3). —
Antonius Placidus s. Marcus Antonius Placidus.
Antonio della Porta (75). —
Antonio Riccio (Antonius Crispus) 73. — 250-253.
Anzolino Bresciano over Milanese (75). —
Apelles (75), 84, 85. — 100 fg.
Apollonides — 256 fg.
Arcesilas (Archesitas) — 250 fg.
Arcesilaus — 246 fg.
Archermus (Antermus) — 248 fg.
Archimedes 81. — 256 fg.
Aristides — 252 fg.
Ariston — 256 fg.

Aristonidas — 224 fg.
Aristophanes — 212 fg.
Aristoteles 12, 13, 17, (21), 32, (41), 50. — 106 fg., 154 fg., 162-165, 178-181, 208 fg.
Artemon — 250 fg.
Athamas — 224 fg.
Athenodorus — 250 fg.
Attalus — 248 fg.
Augustus — (141).

B.

Baldassare Peruzzi 35. —
Bartholomaeus Facius 15, 61. —
Bartolo (Bartoluccio) 78. —
Battista Guarino (75). —
Bellano 82. — 256 fg.
Bellini 86. —
Benedetto Diana 86. —
Benedetto da Majano (Bettus Majanus) 76. — 252 fg.
Benvenuto da Imola (87). —
Bernardo Rucellai (Oricellarius) — 94 fg.
Bias — 154 fg.
Blasius (Blaxius) de Parma 36, 44. —
Blesamus Novius — 254 fg.
Boccaccio (35), (37). —
Boedas (Bedas) — 254 fg.
Boethus — 256 fg.
Bramante 28, 34, 35. —
Bramantino 46, 49. —
Britannicus — 198 fg.
Brunellesco 30, 33, 34, 38-42, 48, 49. —
Brutus — 114 fg., 140 fg.
Bryaxis (Bryax) — 250 fg., (Pryaxis) 252 fg.
Bupalus — 248 fg.
Butades (Dibutades) — 244 fg.
Butyreus — 252 fg.

C.

Caesar 18, 83, 86. — 110 fg., 114 fg., 138 fg., 208 fg.
Cajetanus — 198 fg.
Calamis — 254-257.
Callicrates — 250 fg.
Callimachus — 246 fg.
Calpurnius 3, 12, 31. — 138 fg., 258 fg.
Canachus — 254-257.
Caradosso (Charodoxus) 82. — 256 fg.
Cardanus 29. —
Cassiodor (18). —
Cato 57. — 140 fg., 154 fg., 208-211.
Catull 31. — 154 fg.
Cebes — 118 fg.
Cellini 11, (23), 27, 62-64, 66, 68, 69, 71, 90. —
Celsus — 154 fg.
Cennino Cennini 30. —
Cephisodorus — 254 fg.
Cersatides — 248 fg.
Chaereas — 254 fg.
Chalcosthenes — 246 fg.
Chares 79. — 120 fg., 252 fg.
Chilon — 154 fg.
Cicero 9, (16), 19, 57. — 98 fg., 104 fg., 108 fg., 120 fg., 124 fg., 130 fg., 138-141, 150 fg., 188 fg., 208 fg.
Cimabue 30. —
Cimon (57). —
Cione 78. —
Clemens — 198 fg.
Cleobul — 154 fg.
Cleomenes — 250 fg.
Cleon — 248 fg., 252 fg.
Cocalus — 248 fg.
Colleoni 81. — 220 fg., (257).
Cornelius Gallus (8). —
Cornelius Nepos 31. —
Craterus — 250 fg.
Cristoforo de Foppa s. Caradosso.
Cristoforo del Gobbo 74. — 252 fg.
Cristoforo Landini 30, (76). —
Critias — 252 fg.
Cronius — 256 fg.
Ctesilaus (Clesilaus) — 254 fg.
Curtius — 148 fg.
Cydon (Cyelon) — 252 fg.

D.

Daedalus — 100 fg., 198 fg., 246 fg., 254 fg.
Damianus 33. —
Damophilus — 246 fg.
Danae — 202 fg.
Danaos — 248 fg.
Daniel Barbaro 28, 29, (32), (38), 42, 43, 45, (46). —
Dante (78), 87. —
Demetrius — 254 fg.
Demosthenes — 100 fg. 138 fg.
Desiderio da Settignano (76), 77. — 254 fg.
Dido 26. — 140 fg.

Dinomenes — 254 fg.
Diocletian — 228 fg.
Dionysius — 248 fg.
Dioscurides — 256 fg.
Dipoenus — 248 fg.
Domitian — 112 fg.
Domitius Figulus 72. — 246 fg.
Domitius Piso. — 94 fg.
Donatello 19, 34, 72, 78-82, 89. — 110 fg., 120-123, 128 fg., 220 fg., 224 fg., 254 fg.
Dorcylidas — 248 fg.
Dürer 26, 28-30, 45. —

E.

Egnatio Danti 44. —
Egylos — 248 fg.
Ercole I. (Hercules) von Ferrara 3, 4, 9. — 96-99.
Euchir (Eucirapus) — 246 fg.
Euclides (antiker Künstler) — 254 fg.
Eugrammus — 246 fg.
Euklid 33, 36, 43, 48, 55. —
Eunicus (Onychus) — 256 fg.
Euphranor — 252 fg.
Eupompos — 220 fg.
Eusebius — (247).
Eutychides — 250 fg., (Eutyclides) 254 fg.
van Eyck 61. —

F.

Ferdinand von Salerno 4. —
Filippo Giunta 3. —
Filippo Grassi 74. —
Filippo Strozzi — 94 fg.
Flavio Biondo 26, (72), (79). —
Fra Giocondo 34. — (257).
Francesco Francia (Furnius) 82, (87). — 256 fg.
Francesco Rustici 76. — 252 fg.
Francesco Sforza 81. —

G.

Gaspar Mediolanensis 74, (75). — 252 fg.
Gattamelata 80, 81. — 123.
Gaudenzio Ferrari (28). —
Giorgione (35), 86. —
Giotto 87. —
Giovan Francesco Rustici s. Francesco Rustici.
Giovanni Pisano (35). —
Giraldi (5). —
Girolamo Campagnola 59, 82, 86, 87. —
Girolamo Genga 35. —
Giulio Campagnola 83-87. — 138 fg.
Giulio Romano 35. —
Gnejus Flavius — 232 fg.
Gorgasus — 246 fg.
Grimaldi (36). —
Guido Mazzoni (Vitus Mazon) 71, 72. — 246 fg.

H.

Hagesander — 250 fg.
Hannibal — 202 fg.
Hasdrubal — 112 fg.
Hecataeus (Echateus) — 256 fg.
Hedystrachides (Ledas Stratites) — 256 fg.
Hegias (Heglias) — 252 fg.
Heliodor (antiker Optiker) 33, (50), 55. —
Heliodorus (antiker Künstler) — 250 fg.
Heraclius 23. — 142 fg.
Hercules 9, 74, 75. — 96-99, 112 fg., 140-143, 220 fg., (253).
Hermogenes 50. — 214 fg.
Hermolaus — 250 fg.
Heros 33. —
Hieronymus Aliottus (62), (63). —
Hieronymus Patavinus (86). —
Homer 19, 27, 31, 80. — 122-125, 138-141, 148-151, 172 fg., 188 fg. 206-209, 216 fg., 248 fg.
Honoratus Monachus S. Pauli 4. —
Honorius — 138 fg.
Horaz (8). — (157).

I.

Iason — 228 fg.
Ideochus — 244 fg.
Isidotus (Isidorus) — (253).
Julius s. Giulio Campagnola.

K.

Kolosser 26. — 142 fg.

L.

Laomedon — 112 fg.
Leochares — 250 fg.

Leon Battista Alberti 1, 2, 11, 14, (17), 18, 19, 26, 28-30, 33-35, 39-42, 44, 46-49, 53, 62, (63), 90. —
Leonardo Aretino 38. —
Leonardo da Vinci (Leonardus Vincius) 1, 3, 11, 15, (17), 26, 29, (30), 34, 39, (45), 46-48, (50), 61, 66, 67, 81, 82, 90. — 256 fg.
Leontiscus (Leoncius) — 252 fg.
Lepidus — 108 fg.
Lesbocles — 256 fg.
Lessing 15. —
Lomazzo 1, 15, 20, (28), 30, 45, (46), 49. —
Lombardi s. Antonio, Pietro, Tullio Lombardo.
Lorenzo Ghiberti (Laurentius Cion) 26, 34, 42,61, 73, 76, 78, 79. — 254 fg.
Lorenzo Strozzi 3. — 94 fg.
Luca Cambiaso (28). —
Luca Pacioli 28, 43. —
Luca della Robbia (Lucas Rubius) 71. — 246 fg.
Lucas Gauricus 4-7. —
Lugarius — 198 fg.
Lysias — 250 fg.
Lysimachus — 114 fg.
Lysipp (antiker Künstler) (28), 72, 79, 88. — 120 fg., 180 fg., 220 fg., 246 fg., 252 fg.
Lysipp (Renaissance-Künstler) 72. —
Lysistratus — 246 fg.

M.

Macer 31. — 154 fg.
Macrobius (87). —
Maedon — 248 fg.
Marcus Antonius — 208 fg.
Marcus Antonius Placidus 3. — 94 fg.
Marcus Balbus 79. — 122 fg.
Marcus Canulejus Zosimus — 256 fg.
Marliani (15). —
Masaccio (38). —
Matteo Bosso (3), 86, 87. —
Melas (Malas) — 248 fg.
Menaechmus (Menechius) — 254 fg.
Menestratus — 250 fg.
Mentor — 256 fg.
Micciades — 248 fg.
Michael Savonarola (45). —
Michelangelo Buonarroti 76, (87). — 252 fg.
Mino da Fiesole 73. —
Minos — 246-249.
Moses — 244 fg.
Myrmecides — 250 fg.
Myron — 252 fg.
Mys — 256 fg.

N.

Nannus Miniator 72. — 246 fg.
Naucerus — 254 fg.
Naucydes — 252 fg.
Nesiotes (Nestocles) — 252 fg.
Niccolo Strozzi 73. —
Niceratus — 254 fg.
Nicolaus Corbizus (62), (63). —
Nicolaus Leonicus Tomacus 3, 9, 12, 73, 82. — 104 fg. (nimmt Theil am Gespräch).
Nino Pisano 72. —
Ninus 72. — 250 fg.

O.

Ovid — (103).

P.

Pacuvius — 238 fg.
Paganino s. Guido Mazzoni.
Paolo dell' Abbaco 36, 37, 41. —
Paolo Toscanelli 36-38. —
Paolo Uccello 41-44. —
Pasiteles — (245).
Paulus (Apostel) 26. — 142 fg.
Paulus Jovius 5-8, 20. —
Pausanias — (245), (255).
Pentalesius — 254 fg.
Periander — 154 fg.
Perillus — 254 fg.
Petrejus — 138 fg.
Petrus Crinitus 6. —
Petrus Insubres s. Pietro Lombardo.
Phidias 19, 79, 80. — 100 fg., 120 fg. 124 fg., 236 fg., 248 fg., 252 fg.
Philiscus — 250 fg.
Philostratos 16, (20). — 104 fg.
Phoenix — 254 fg.
Phradmon — 254 fg.
Piero della Francesca 33, 43, 44, 48. —
Pietro Lombardo (Petrus Insubres) 73, 75. — 250-253.
Pindar — (133), 250 fg.
Piracicus (Pyrcicus) — 254 fg.
Pisanello (Pisanus) 77. — 254 fg.
Piso — 188 fg.
Pittacus — 154 fg.

Plato 13, (21), 48. — 96 fg., 124 fg., 130 fg., (133), 140 fg., 152 fg. 156 fg., 164 fg., 212 fg.
Plinius (13), (16), 17, (20), 27, 31, 57, 61, 65, 72, (85). — 154 fg., (245), (247), (249), (253), (257).
Plutarch 14, 15. —
Poggio — (257).
Polemon (32). — 154 fg.
Polidoro da Caravaggio (28). —
Pollux — 114 fg.
Polus — 106 fg.
Polycharmus (Policarmus) — 250 fg.
Polycles — 254 fg.
Polydeuces (Polidectes) — 250 fg.
Polydorus — 250 fg.
Polygnot 50. — 216 fg., 256 fg.
Polyklet (antiker Künstler) 72, 79. — 120 fg., (245), 252 fg.
Polyklet (Renaisance-Künstler) 72. —
Polyphem 19. — 122 fg.
Porcello de' Pandoni 11, 62, (63). —
Posidonius (Physidonius) — 256 fg.
Possis (Possunius) — 246 fg.
Praxiteles (75). — 100 fg., 250 fg., 254 fg.
Priamus — 102 fg., 112 fg.
Prodorus — 256 fg.
Prometheus — 162 fg., 244 fg.
Prospettivo Milanese Dipintore 34. —
Protogenes — 218 fg.
Ptolemaeus 33. —
Pygmalion — 248 fg.
Pyrgoteles (antiker Künstler) 72, 75. — 256 fg.
Pyrgoteles (Renaissance-Künstler) 72, 75, (76). — 104 fg., 252 fg.
Pyromachus — 254 fg.
Pyrrhus — 254 fg.
Pythagoras (antike Künstler) — 252 fg.
Pytheas (Pyrrheas) — 256 fg.
Pythodicus — 256 fg.
Pythodorus — 250 fg.

Q.

Quintilian 12, 13, 17, (18), (20), 50. — 104 fg., (117), 124 fg., (215), (217), (219).

R.

Rafael 28. —
Raphael Regius 3, 9, 12, 73. — 98 fg., (nimmt Theil am Gespräch).
Raphael Volaterranus 33, 34, 43, (72.) —
Rhoecus (Rhaetus) — 244 fg.

S.

Sarmo — 114 fg.
Scaliger (34). —
Scipio 18. — 112 fg.
Scopas — 250 fg., 256 fg.
Scyllis — 248 fg.
Scymnus (Scinus) — 256 fg.
Serlio (34), 35. —
Severo da Ravenna 3, 83. — 258 fg.
Silanion (Syllanion) — 254 fg.
Simo — 248 fg.
Simonides 14-16. —
Sixtus IV. 35. —
Smilis (Scelmin) — 246-249.
Sokrates 16, 31. — 102 fg., 154 fg., 164 fg., 212 fg., 258 fg.
Solon — 154 fg., 244 fg.
Spurius Carvilius (Sp. Cornelius) — 252 fg.
Squarcione 33, 44, 45, 54, 59. —
Statius 19, (80), 81. — 112 fg., (123), (125).
Stephanus — 142 fg.
Stratonicus — 256 fg.
Styppax — 254 fg.

T.

Taberius — 198 fg.
Tauriscus — 256 fg.
Telephanes — 254 fg.
Teucer — 254 fg.
Thales — 154 fg.
Theocles — 248 fg.
Theodorus — 244 fg., 254 fg.
Theophylus Presbyter (60), (64). —
Timarchides — 250 fg.
Timomachus — 250-253.
Timotheus — 250 fg.
Tommaso Formentone 74. —
Trogus — 154 fg.
Tullio Lombardo (Tullius Insubres) 3, 73, 74. — 250 fg.
Turanius Fregellanus 72. —
Turriano s. Guido Mazzoni.

U.

Ugolini s. *Andrea Pisano.*
Ugolino Verini 36, (37 fg.), 41. —

V.

Varro (23). —
Vasari 1, 26, 38, 41, 42, 59, 62, (64), 66, 67, 71, (73), 76, (78), 82, 90. —
Vergil 16, 19, 27. — 100 fg., 112 fg., (117), 120-123, (127), 138-141, 148 fg., (157), (159), (201), (215), (217), (219), (227), 238 fg., 246 fg.
Verres — 108 fg.
Vespasiano da Bisticci (38). —
Vigetius Tarvisianus — 138 fg.
Vignola (32), 34, 44, (49). —
Villani (37). —
Vincenzo Foppa 28, 45, 46, 49, 57. —
Vitellio 36. —
Vitruv (8), 18, 19, 21, 27, 29, 31. — 154 fg.
Vitus Mazon, *s. Guido Mazzoni.*

X.

Xenocrates — 254 fg.
Xenophon — 148 fg., 160 fg.

Z.

Zenale 46. —
Zenodorus — 252 fg.
Zeuxis 58, 59, 72, 85. — 220 fg.
Zopyrus — 154 fg.
Zopyrus (antiker Künstler) — 256 fg.
Zuan Zorzi, *s. Pyrgoteles.*

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01498 2785